حـــوار فـــى الأدب والنقـــد

الدكتور

حسن عبد العليم يوسف

أستاذ النقد الأدبى المساعد

كلية التربية بالعريش - جامعة قناة السويس

توطئة

أعلم أن الإقدام على نشر مثل هذا الكتاب مغامرة ، لكنى أعلم أيضاً علماً ليس بالظن أن الله سبحانه وتعالى لم يخل أرضه من خيار المغامرين .

وقد كان لكلية التربية بسلطنة عمان والقائمين عليها فى نشر هذا الكتاب فضل لا يستقل بشكره لسانى .

والكتاب يضم مجموعة من الدراسات التى نشرتها فى مجلة « نزوى » الأدبية المتخصصة على فترات منذ سنة ١٩٩٨ م حتى سنة ٢٠٠١ م .

والموضوعات ذات طابع أكاديمى تميل إلى تناول قضايا نقدية وأدبية تموج بها الساحة الآن ، هى محل نظر وتقييم ، حاولت أن أجمع بعضاً منها وأضمها فى كتاب فاستفرغت وسعى لأستدرك ما فرط منى ، ولأقيم هذا الكتاب على طريق جادة حتى يكون جديراً بما نصب نفسه له من غاية ، وعسى أن أكون بلغت من أمرى ما جردت نيتى خالصة له .

مسقط

فى ٤ من ابريل ٢٠٠١ م

القضية الأولى :

ظواهر التلقى فى التراث النقدى
العلاقة بين النص والقارئ*

* نشر هذا البحث فى مجلة « نزوى » الفصلية الثقافية فى سلطنة عمان العدد التاسع عشر يوليو ٢٠٠٠ م .

(١)

تأسست نظرية التلقى التى أراد لها منظرو مدرسة كونستانس الألمانية على نحو خاص ، وعلى رأسهم هانز روبرت لياوس (H. R. Jauss) وفولف جانج إيزر (W. G. Iser) ، أن تكون نموذجاً نقدياً يحل فى دراسة تاريخ الأدب محل المناهج النقدية الحديثة ، على ظاهرية إنجاردن (R. Lngarden) ، أو ما يُعرف بعلم الظواهر ، وقد ركزت على ظاهرة القراءة التى من شأنها أن تحدد العلاقة بين القارئ والنص ، لتغدو فى آخر الأمر شرطاً لوجود النص الأدبى .

وضعت هذه النظرية القارئ وعلاقته بالنص فى مركز اهتمامها ، إذ القارئ بحسب تلك العلاقة أضحى شريكاً للمنشئ فى تشكيل النص ، أو حتى فى وجوده ؛ لأن النص لم يوجد إلا من أجل قارئ . ومن هنا رأى إيزر أن النص الأدبى إنما يتشكل من فعل القراءة ، وأن جوهره لا ينتمى إلى النص بقدر انتمائه إلى العملية التى تتفاعل فيها الوحدات النصية وتصور القارئ[١] .

وتخطت نظرية التلقى ما دعت إليه المناهج الأخرى من تاريخية واجتماعية ونفسية فى دراسة الأدب ، تلك التى كانت تصبُّ اهتمامها على الأديب وعلى الظروف التى ينجم عنها فعلُ الإبداع ، وقللت من شأن المنهج الشكلانى الذى يسلط الضوء على بنية الأدب ، بمعزلٍ عن ظروفِ النصوص ومؤلفيها . وتجاوزت ما سماه البنيويون « سلطة النص » كما هو الشأن عند «رولان بارت»[٢]. إلا أن «لياس» وجد فى الجمع بين المطلب الماركسى فى الوسائط التاريخية ، والاحتفاظ بثمار الإدراك الجمالى الذى دعا إليه الشكلانيون ما

(١) هولب ، روبرت (نظرية التلقى - مقدمة نقدية) ترجمة عز الدين إسماعيل ، ط. النادى الأدبى والثقافى بجدة ١٤١٥ هـ - ١٩٩٤ ، ص ٢٦ .

(٢) نفسه : انظر مقدمة د. عز الدين إسماعيل التى وضعها بين يدى كتاب «روبرت هولب» ص ١٥ .

يحقق جمالية التلقى[1] ، ليغـدو تاريخُ الأدب عنده مـتشكلاً مـن خلال ذلك الجدل بين الإنتاج والاستهلاك[2] .

غير أن هذه الـنظرية كما يعرضـها هولب (Holub) أخذت تفقد شـيئاً من بريقها فى العقد الـثامن من القرن العشرين ، بسبب مواجهتـها الأفكار المتصلةَ بالبنيوية ، أو ما بعدَ البنيوية ، أو الاتجاهات الطليعية بعامة فى النقدين الفرنسى والأمريكى ، إضافة لمـا وقع به منظروها من مآزقَ نظرية طـرحوا مفهومَ « أفقِ التوقعات » ، وعندما وصفوا الأدب على أساسٍ من اللّسانيات النصيّة ، فأكدوا بطريقة أو بأخرى ثباتَ النص[3] .

وأما تأريخ هذه الـظاهرة ، فقد وُجدتْ لها أصـولٌ فى تراث الغرب ، ولا سيما كتابُ « فن الشعر » لأرسطو ، لاشتمـاله على فكرة التطهير ، التى يمكن أن تُعَدَّ بحـسب رأى « هولب » صـورةً من صور التـلقى ؛ لأنـها تقوم عـلى استجـابة الجمهور للـنص ، لكنه حـين عمد إلى تحديـد المصادر الفكريـة التى تمخضت عنها نظريةُ التلقى لـم يَجُزْ « الشكلانية الروسية » و « بنيوية براغ » و « ظواهـر رومان إنجـاردن » و « هـرمنيـــوطيقا هانز جـورج جـادامـر » و « سوسيولوجيا الأدب »[4] .

هذا يعنى أن ظاهرة التلقى لا ترجع فى نـشوئها إلى أكثر من ستينات القرن العشريـن ، وأما الظواهر المتقدمـة المتصلة بها ؛ فـإنها على حد تعبـير مؤرخى الظاهرة لم تؤثر بصورة حقيقية فى نشوئها[5] .

---

(١) عزام ، محمد (نظرية التلقى) مجلة البيان الكويتية العدد (٣٣٠) يناير ١٩٩٨ ، ص ٤٠ .
(٢) نفسة ص ٤٠ .
(٣) هولب ، روبرت ، انظر مقدمة د. عز الدين إسماعيل ص ٢٣ .
(٤) نفسه ، ص ١١ .
(٥) نفسه ، ص ١٢ .

أما الدراساتُ العربيةُ المحدثةُ التى انطلقت فى مضمار التلقى فقد تجاوزتْ الحدَّ الزمنى الذى أشار إليه الغربيون فى تأريخهم هذه النظرية ، ويجدرُ بى هنا أن أنوه بدراسة أصيلة اعتسفت طريقاً إخالُها متميزة فى مجال استقصاء ظواهر التلقى فى تراث العرب ، وهى « جماليةُ الألفة - النصُ ومتقبلهُ فى التراث النقدى » لشكرى المبخوت . ورأيتُ أن أضعَ عليها بعضَ الملاحظات متوخياً منها رسمَ منهجٍ يحاولُ النجاةَ من التكرار ؛ ذلك أن المادةَ التى نودُّ الاعتمادَ عليها فى هذا البحث ، وإنْ لم تكن هى عينُها التى اعتمدت عليها الدراسةُ الآنفةُ[1] ، فإنَّها على درجةٍ من التداخل ، ويمكن إيجازُ الملاحظاتِ على النحو الآتى :

أ - آثرتْ الدراسةُ المذكورةُ آنفاً استقصاءَ ظواهرِ التلقى فى تراث النقاد السابقين، معتمدةً على الآراء النظريَّة دون اهتمامٍ يُذكرُ بالأمثلة التطبيقية ، مع أنَّها أشارتْ فى معرض الحديث عن منهجها أنَّ السائرَ بين المعتنين بظاهرة التلقى أن يُنظرَ إليها من زاوية ردود أفعالِ القرَّاء بإزاءِ النصوص التى يتأوَّلونها ، فكانتْ آثارُ النقاد وشروح الدواوين وما حفلت به كتبُ الرُّدود والموازناتِ والسرقاتِ والوساطاتِ أمثلةً مهمةً يمكنُ أنْ يَعْتَمدَ عليها الباحثُ فى دراسةِ ظواهر التلقى فى التراث ، غير أنَّ الدراسةَ لم تصرفْ جُزءاً من اهتمامها إلى تلك الأمثلة . ولهذا سأهتمُّ هنا بالأمثلة التطبيقية ، مُعْرِضاً عن الآراء النظريَّة خوفاً من التكرار .

ب - ذكرتْ الدراسةُ أنَّ مادَّتها والوجهةَ التى تخيَّرتها فى البحث دفعتاها إلى عدم الأخذ حرفيَّاً ببعضِ المفاهيم التى أشاعها منظِّرو التلقِّى فى الغرب ، واكتفت بالاستئناس بها لاستنطاق النصوص النقديَّة ، ومع ذلك فإنَّ

(١) انظر كتابنا : ظاهرة التأويل فى النص الشعرى (دراسة نماذج من الشعر العربى القديم) طبعة القاهرة ، ٢٠٠١م .

القارئَ يـجدُ مفهـومات كثيـرة مثل « مفـهوم التلـقى الضمـنى » و « أفقِ التـوقعات » و « الـعدولِ عن الـنص » و « سَنَنِ القـراءة » . . قد أُخذَت حرفياً من أصحاب نـظرية التلقى . وفى بحثنا لا نـرى ضرراً من الاعتماد علـى هذه المـصطـلحات والإشـارة إلى أصـحابـها ، إذ « لا مَشَاحـةَ فى الاصطلاح » ؛ لأنَّه يفتحُ مجالاً واسعاً للبحث فى هذا المضمار .

ج - انحازتِ الدراسةُ فـى استقصاءِ ظواهر التـلقى فى تراث النقاد إلـى الشعر دون النثر ، فطبـقتْ مصطلحَ أُفقِ التوقع ، الذى سـمَّته « أُفقَ الانتظارِ » على الشعرِ ، ممثَّلاً بعموده[1] . وهنا نـريد دراسة التلقى فى الشِّعر والنثر على حدٍّ سواء ، ومن هنا آثرنا بناءَ هـذا البحث على ركنين : ركنٍ يتصلُ بتلقِّى النّص الشـعرى ، وركنٍ يخصُّ تلقى النص الـنثرى ، ومع أن هذا التقسـيمَ قائمٌ على المـقاربةِ لا القطع ، إذ لا تخـتلفُ طرائقُ تلـقى النص الشعرى عن النص النثرى ، وكذلـك لا يوجد اختلافٌ يُذكرُ فى مستويات تلـقيهـما لدى الـقُراء ، إلا أن معظـمَ الدارسين الـذين سبـقونا إلـى هذا الموضوع ، وضـعوا تصوُّراً محـدداً لتلقى الـنص الشعرى دون الـنثرى ، وبنوا دراساته على أساسِ تلقى الشعر خاصة ، فكأنهم فصلوا بحسب هذا التصور بين تـلقى الشعر والنثر ، وهـذا التصورُ إنما حَمَلنا علـى النظر إلى مستويات تـلقى الشعر بصورة تـستقلُّ جزئياً ولغـرض دراسى ليس إلاَّ عن تلقى النثر .

(1) المبخوت ، شكرى (جمالية الألفة - النص ومتقبله فى التراث النقدى) ط 1 بيت الحكمة تونس 1993 ، أنظر مقدمته ص 9 ، وفيما يتعلق بالمصطلحات (المـتقبل الضمنى) ص 15 (سنة القراءة) ص 81 (أفق الانتظار - الشعر نموذجاً) ص 75 (العدول) ص 97 .

للشعر كما يُشيرُ غيرُ نفر من الدارسين جماليةٌ ينطوى عليها جنسُهُ الأدبى ، فكلمـا انغرسَ فى جنسه تمـكنتْ فيه أسبـابُ الجمال والتأثير ، وتـأكدتْ صلتُهُ بالمتلقى[1] ، وعلى هذا النحو يغدو الشعرُ إبـداعاً من جهة المنشئ ، وتذوُّقاً من قبل المتلقى[2] ، ولهذا لا نستـطيع أن نتصورَ شعراً بدون مُستَقـبل ، لأن الشعر إنما يُكتَب من أجل سامع أو قارئ[3] . أما طرائقُ استقباله فليستْ هناك طريقةٌ حرفيَّة وثابتة فى تلقى الشعر ، إذ الشعرُ نـفسُهُ و « بحسب تاريخه متغيرٌ تتلونُ طرائقُ إبداعه وفق الزمان والمكان والثقافة والحضارة »[4] ، وعليه تتعددُ طرائقُ استقباله مثلَ أنْ يُستَقـبلَ بالسماع وهى طريقةٌ تتصلُ بـالإنشاد ، وبالقراءة وهى تتصل بالكتابة ، وليست الطريقتان مـتعاقبتين كما صوَّر نفرٌ من الباحثين ، كأن ترتبطُ طريقةُ السماع بالطور الشَّفاهـى الذى مرَّ به الشعر العربى قبل التدوين ، ثم ارتبـطت القراءةُ بـالطور الكتـابى أى ما بعـدَ مرحلة تدويـن الشعر الـعربى القديم[5] ؛ لأن طرائقَ التلقى وإن اتصلت بظروف الإبداع ، إلا أنها لا تخضع لمثل هذا التصنيف ، ونحن عادة نتلقى أشعار معاصرينا بالسماع تارة ، وبالقراءة تارة أخرى ، فـى حين نتلقـى النصوصَ القديمـة بالقراءة دائمـاً ، وهذه الحال تصـدق على المـرحلة المتـقدمة فـى تأريخ أدبـنا ، إذ النـقاد استقـبلوا أشـعار معاصريهم بالقـراءة والسماع ، واستقبلوا شعر متقدمـيهم بالقراءة ، وكان ذلك

---

(١) القعود ، عـبد الرحمن (فى الإبداع والتلقى - الـشعر خاصة) مجلة عالم الـفكر مجلد (٢) العدد (٤) إبريل يـونيو ١٩٩٧ م ص ١٧٤ ، والكـلام كما أشار الـباحث مستـفاد من دراسة الـغذامى (الخطـيئة والتكفير) .

(٢) نفسه ، ص ١٧٥ .

(٣) عبد الجابر ، سعود محمود (النص الأدبـى والمتلقى) مجلة الفكر العربى ، العدد (٨٩) السنة (١٨) لعام ١٩٩٧ م ص ٨ .

(٤) القعود (فى الإبداع والتلقى) ص ١٧٤ .

(٥) نفسه ، ص ١٧٥ .

بعد أن دوّن شعر العرب بالطبع ، أما المرحلة السابقة للتدوين ؛ أى عندما كان الشعر ينقل مشافهة ، فإنَّها خارجة عن إطار دراستنا لصعوبة استظهار الأمثلة المتصلة بالتلقى فيها .

وعلى هذا النحو بوسعنا أن نضع تصوراً مبدئياً لفكرة هذا البحث ، يتحدد برصد الملاحظات النقدية التى دونها القراءُ النقادُ أو ردود الأفعال التى صدرت عن الممدوحين أو غيرهم وقد انتبه الأدباءُ إلى أهميتها فسجلوها فى مصنفاتهم فهذه جيعاً تمثلُ من وجهة نظرنا ظواهرَ مهمةً تتصلُ بالتلقى الأدبى وعليها يدور البحث .

انتبهَ النقادُ المتقدمون إلى أنَّ النص الشعرى حمالُ أوجه ، أو أنه يحتمل قراءاتٍ متعددةً ومن ثمَّ تقوم عليه تأويلاتٌ كثيرةٌ تبعاً لتعدد القراء واختلافهم وتعاقبهم الزمنى . وما تركوه من تصوراتٍ فى مؤلفاتهم إزاء النصوص التى كانوا يتأولونها يجعلُ محاولاتهم فى هذا الباب قريبةً من مفهومات المحدثين إزاء انفتاحِ النص . ويجد الباحثُ أمثلةً كثيرة فى التراث تقوم على تلقى النصوص وفق قاعدة من التفسير تمثلُ فى الحقيقة نشاطاً فعَّالاً يقوم به القارئ لفهم النص، ومن ثمَّ تأويلهِ بحسب وعيه وثقافته ، وبهذا الفهم يقترب الأقدمون مرة ثانية من الإطار الذى حدده منظِّرو التلقى اليوم لنظريَّتهم ، إذ معنى النصِ عندَهُمْ ليس ثابتاً ، فلا يُستَخرج من النص ، أو تشكّله المفاتيحُ النصيَّة ، وإنما يتحقق من خلال التفاعل بين النص والقارئ[1] . ولعل فى النص الشعرى الآتى ، الذى تناوله ثلاثةُ نقادٍ ، فى أزمنة متعاقبة ، ما يوضح تصورَ القدامى لانفتاح النص .

(١) هولب ، روبرت (نظرية التلقى) المقدمة ص ٢٦ .

قال الشاعر :[1]

ولَمَّا قَضَيْنـا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ ومـسَّحَ بـالأركانِ مَنْ هـوَ مـاسـح
وشُدَّت على حُدْبِ المَهارِي رِحالُنَا ولايَنظُرُ الـغادى الـذى هو رائـح[2]
أَخَذْنَا بِأطراف الأحـاديث بيننـا وسـالتْ بـأعـنـاقِ المطيِّ الأبـاطـحُ

وقد يكون ابـنُ قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) من أوائل النقاد الذيـن وجهوا الأنظارَ إلى هذا النص ، وبحسب قراءته ، ضربَـهُ مثلاً للشعر الذى حَسُنَ لفظُهُ وتأخَّر معناه ، ذلك أنه لم يجد لَّما تأوَّلها كبير فائدة ، وأمَّا ألفاظُهُ فكانت « أحسن شئ مخارج ومطالـع ومقاطع »[3] ، غيـر أنها لـم تختـزن من المعـانى ما يـوجبُ الاستـحسان ولهـذا قال : « إذا نظرتَ إلـى ما تحتَها مـن المعنى وجـدتَهُ : ولما قضينا أيامَ منـى ، واستلمنا الأركانَ ، وعالينا إبلـَنَا الأنضاءَ ، ومضى الناسُ لا ينتظر الغادى الرائحَ ، ابتدأنا فى الحديث ، وسارت المطىُّ فى الأبْطحِ »[4] .

إن هذا النص بـحسب قراءة ابن قتـيبة « دونَ الجيد وفوقَ الـردئ » ؛ لتأخر معناه عن لفظه، أو لأنه حققَ غرضاً فى الإمتاع على اعتبار أن ألفاظَهُ « أحسنُ شئ مخارجَ ومَطالـع ومقاطع » ولكنه قصَّرَ عن أداءِ وظيفـة إبلاغية إذ لا يجدُ القارئُ فى معانيه كبيرَ فائدة فلـهذا عدَّه وسطاً بين طرفين متضادين : الأول فى

(١) هذه الأبيات مشهورة ذكـرها ابن قتيبة فى (الشعر والشعراء) ١/ ٧٩ وابن جنى فى (الخصائص ١/ ٢١٨ وعبد القاهر الجرجانى فى (أسرار البلاغة) ص ٢٠ ، والقـالى فى (ذيل الأمالى) ص ١٦٦ ، وياقوت الحموى فى (معجم الأدباء) ٨/ ١٥٩ . بغير عزو . ونسبها الشريف المرتضى فى (أماليه) لعقبة بن كعب ابن زهير : ٢/ ١١٠ . والراجكوتى فى شرح الذيل ، لكثير عزة ص ٧٧ .

(٢) المهارِى بكسر الراء وتخفيف الياء ويجوز تشديدها وهو الأصل ، فهى جمع مهرية وهى الإبل المنسوبة إلى (مهرو بن حيدان) ويجوز فى الجمع فتح الراء (مهارى) .

(٣) ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم (الشعر والشعراء) تح : أحمد محمد شاكر ، ط دار المعارف بمصر ١٩٦٦ م ص ١/ ٧٤ .

(٤) ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ص ١/ ٧٦ .

غاية الجودة ، والآخر فى نهاية الرداءة ، والتوسطُ هنا متصلٌ بمفهوم الاعتدال الذى عبّر به عن تصوره لقيم الفن الشعرى ، وهو تصورٌ رحب لا يحصر الحكمَ النقدى فى مستويين ، كأن يكون الشعرُ جيداً ، أو رديئاً فحسب ، وإنما أوجد مساحةً متسعة بين الجودة والرداءة تستوعبُ ضربين آخرين من الشعر وهما : ما حسُنَ لفظُهُ وتأخَّر معناه كالنص الآنف ، وما جادَ معناه وقصَّرَ لفظُهُ وعلى هذا النحو صار الشعرُ عنده أربعة أضرُب : الأول يمثلُ غايةَ الجودة وهو ما حسُنَ لفظُهُ وجاد معناه ، والثانى يمثل نهايةَ الرداءة وهو الذى قصرَتْ ألفاظُهُ وتأخرت معانيه عن الوفاء بالغرض ، وأما الثالثُ والرابعُ فهما حدَّان متوسِّطان بين الجودة والرداءة أى أنهما معتدلان فحقق كلٌّ منهما وظيفةً واحدة من وظائف الكلام ، مثل أن يكونَ الشعرُ ممتعاً غيرَ نافع ، أو نافعاً غيرَ ممتع ، والأصلُ فى الشعر الجيد أن تتحققَ الوظيفتان معاً ، وإن عجز عن أداءِ هاتين الوظيفتين فهو ردئٌ .

ومبدأ الاعتدال كما هو واضح قائمٌ على الوظيفة التى يؤديها كلُّ عنصر من عناصر الشعر ، منفرداً أو مجتمعاً ، والجودة المطلقة عنده تتحقق بالاجتماع لا التفرق ، غير أن اقتصارَ الشعر على وظيفة واحدة من وظائف الكلام لا يطرحه بعيداً عن حد الاستحسان ، وإنما يجعله وسطاً بين الجيد والردئ . ومعلوم أن هذه النظرة لا تأخذ بالقطع ، وإنّما تأخذ بالمقاربة ، ومن فضائلها أن ابن قتيبة لم يجر على سُنَنِ معاصريه فى الحكم على نماذج الشعر القديم والمحدث فى عصره ، كأن يتعصبُ للقديم لتقدمه ، أو ينتصر للمحدث لأنه محدثٌ ، وإنّما نظر إليهما باعتدال فذكر فى مقدمة كتابه (الشعر والشعراء): « فكلُّ من أتى بحَسَنٍ من قولٍ أو فعل ذكرناه له ، وأثنينا به عليه، ولم يضعهُ تأخرُ قائلِه أو فاعلِه ، ولا حداثةُ سنهِ كما أن الردئ إذا ورد علينا

للمتقدم أو الشريف لم يرفعهُ عندنا شرفُ صاحبِهِ ولا تقدُّمه »[1] .

أمـا ابـن جـنـى (ت ٣٩٣ هـ) فقـد وقف عـند بيتين من الـنص الآنف وهما :[2]

ولَمَّا قَضَيْنـا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ ومـسَّحَ بـالأركانِ مَنْ هـوَ مـاسـحُ
أَخَذْنَا بِأطراف الأحـاديثِ بيـنـنا وسـالتْ بـأعـنـاقِ المطيِّ الأبـاطـحُ

وقد ظن نفـر من الدارسين أنّ ابن جنّى لـم يرَ فى هذا النص أكـثرَ مما رآه ابن قتيبة ، إذ عد « ألفاظَهُ شريفةً رفيعـة ، ومعانيه مشروفةً خفيضة » ، وهذه عبارة ابن جنى نفسـه وقد فهم منها أن ابن جنى إنما أورد البيتـين « مثالاً للشعر الرائق لفظُهُ البـسيطِ معناه »[3] . والحق أن ابن جنـى فى عبارته الآنفـة يصور آراءَ مَنْ سبقه ومنهم ابن قتيبة الذى رفـع من شأن لفظه وضع من معناه ، ولو تابعنا بقية كلام ابن جنى فى «الخـصائص» نراه يقول : « فإنا نجدُ من ألفاظهم ما قـد نمقـوه وزخـرفـوه ووشـوه ودبجوه ولـسنا نجـدُ مع ذلـك تحتَهُ معـنـى شريفاً . . »[4] ثم يأتى ابـن جنى بالبيتـين اللذين أثبتناهـما آنفاً ويعقّبُ علـيهما بقوله : « قيل هذا الموضع قد سَبَقَ إلى التعـلق به مَنْ لم ينعمْ النظرَ فيه ، ولا أرى مـا رآه القـومُ منـه ، وإنمـا ذلك لجـفاءِ طـبعِ الـنـاظر ، وخـفاء غـرض الناطق . . »[5] . وهذا يدل عـلى أن ابن جنـى يريدُ مخالـفةَ مَنْ سبقـه فقال : «ولا أرى ما رآهُ القـوم منه » أى النص ، ثـم يعرض بِمَنْ فهمُهُ عـن الإحاطة

---

(١) نفسة ، ص ٤١/١ .
(٢) ابن جنى ، أبو الفتح عثمان (الخصائص تح : محمد على النجار ط ٢ بيروت ص ٢١٨/١ .
(٣) الربداوى ، محمود (المتخير من كتب النقد العربى) ط ١ مؤسسة الرسالة بيرت ١٩٨١ انظر الحاشية (١) ص ٨٠ .
(٤) ابن جنى (الخصائص) ص ٢١٩/١ .
(٥) نفسة ، ص ٢١٩/١ .

برامـيه «وخفاء غـرض الناطق» ، إذ لـلنص من وجـهة نظره مـعانٍ خفيـةٌ لم يدركُها سـابقوه «لجفاء طبـع الناظر» وعلى ذلـك يكشف ابن جنـى من خلال قراءته أبعادَ المـعانى فيجدُ فى قوله : «كـلَّ حاجة» ، ما يفيدُ منه أهـلُ النسيب والرقة وذوو الأهواء والمِقة ، ويرى فى حوائج «منـى» أشياءَ كثيرةً غيرَ ما يظْهَرُ عليـه لفظُها ، فمـنها التلاقـى والتشاكى والـتخلى . . وبعـد ذلك يَعْقِدُ غرضَ النص على قوله : « ومسّحَ بالأركان من هو ماسح » إذ الحوائجُ التى قُضيتْ، والآرابُ التى أُنْضِيَتْ من الـنحو الذى هو مسْحَ بالأركـان ، وما يَلْحَقُ به جارٍ فى التقرب مـن الله ، والبيت الثانى لا يـبعد عن النسيج الآنـف الذى استقام عليه البيت الأول ، وهنا يُعْمِلُ ذائقتَهُ النقـديَة ليردَّ أقوالَ السابقين الذين زعموا أن قولَهُ : «أخذنا بإطراف الأحاديث» قاصرٌ عن الإحاطة بالغرض ، فلو قال : « أخذنا فـى أحاديثنـا » لكان أوفى بالـمقصود ، ولكـان فيه معـنى يُكْبِرُهُ أهلُ النسيب .

وابن جنى ينتصرُ لما أثبتَهُ النصُ ، إذ وجد فيه وفاء للمعنى ، ولهذا قال : « وفى هـذا ما أذكره لتـراه فتعجـب ممن عَجِبَ منـه ووَضع من معـناه »[1] ثم يعرض ثلاثةَ شواهدِ تدعم ما ذهب إليه النص ليقولَ فى النهاية : « إن فى قوله أطراف الأحاديث وحياً خفياً ورمزاً حلواً ؛ ألا ترى أنه يريد بأطرافها ما يتعاطاه المحبونَ ، يتفاوضه ذوو الـصبابة المتيمون من التعريـض والتلويح والإيماء دون التصـريح ، وذلك أحلى وأدمثُ وأغـزل وأنسب »[2] . وفى ذلك كـلّه دلالة وافيةٌ عـلى أنَّ قراءة ابن جنى الـنصَ الآنف تختـلف عن قراءة ابن قتـيبة ، إذ انتبه ابـن قتيبة إلى مـا أدته الألفاظ من وظائفَ تـتصل بالإمتاع ، وأمـا المعانى فكانت عندهُ قليلة الفائدة ، فى حين حاول ابن جنى إيجادَ نوعٍ من التكامل بين

(١) نفسه ، ص ٢١٨/١ .
(٢) نفسه ، ص ٢١٨/١ .

ما تؤديه الألفاظُ ومـا تؤديه المعانى من أغراض لدى المتـلقى ، ذلك أن تصورهَ للعـلاقة بين اللفـظ والمعنى شبـيهةٌ بعـلاقة الخادم بالمخدوم ، والمخـدومُ عنده أشرفُ من الخـادم ، وقد لاحظ أن العـرب « تحلى ألفـاظَها وتدبجـها وتشيـها وتزخرفُها عنايةً بالمعانى التى وراءَها »[1] . ولهذا فَهِمَ النصَ ببعديه الوظيفى أى الحاجة إلى الإفـهام ، والشكلى أى الحـاجة إلى الإمتاع والإطراب ، مـرجحاً البعد الأول على اعتبار أن الألفاظَ خادمةٌ المعانى .

وبعـد ذلك وقف عبدُ القاهـر الجرجانى «ت ٤٧١ هـ» على النص بـأبياته الثلاثة ، وخلافـاً لكل من سبَقَهُ فإنه لم يجـد فضيلتَهُ كامنةً فى لفـظه كما هو الشأن عند ابن قتيبة ، ولا فى لفظه ومـعناه كما هو الحال عند ابن جنى ، وإنما وجدها فـى نظمه ، وبـذلك أصّل علاقةً جديـدةً بينه وبين الـنص قائمـةً على محاور قـراءات سابقة فـذكر أن « الأشعار التـى أثنوا عليـها من جهـة الألفاظ ووصفوها بالسلاسة ، ونسبوها إلى الدَّماثة ، وقالوا كأنها الماء جَرياناً ، والهواءُ لطفاً والرياضُ حسناً . . . كقوله :

ولمَّا قَضَيْنـا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ	ومـسَّحَ بـالأركانِ مَنْ هـوَ مـاسـح
وشُدَّت على دُهْمِ المَهارى رِحالُنَا	ولـم يَنظُرُ الـغادى الـذى هو رائـحُ
أخَذْنَا بأطراف الأحـاديثِ بينـنا	وسـالتْ بـأعـنـاقِ المطىِّ الأبـاطـحُ

فقال : هل تجد لاستحـسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهـم منصرفاً إلا إلى استعارةٍ وقـعت موقعها وأصابتْ غـرضَها ، أو حُسْنَ ترتيب تَكَاملَ معـه البيانُ حتى وصلَ إلى القلب مع وصول اللفظِ إلى السمع . . .»[2] .

(١) نفسه ، ص ٢١٨/١ .

(٢) الجرجانى ، عبد القاهرة (أسرار البلاغة) تح : هـ ريتر ط ٣ دار المسيرة بيروت ١٩٨٣ م ص ٢٢ .
انظر : د. جابر عـصفور : الصورة الفنية فى الـتراث النقدى والبلاغى دار المعـارف - القاهرة (بدون تاريخ) ص ٦٠ ومابعدها .

الجرجـانى بدوره يعـيدُ تشكـيلَ النـص وفقَ قراءةٍ جديـدة فيجدُ فـى قول النص: « ولما قضينا من منى كلَّ حاجة » تعبيراً عن قضاءِ المناسك والخروج من فروضهـا وسننها ، وفـى قوله « ومسّحَ بالأركـان من هو ماسح » دلالـةً على طوافِ الوداع الـذى هو آخرُ الأمر ، وفى قـوله : « أخذنا بأطـراف الأحاديث بيننا » وصلاً بين ذكرِ مَسْحِ الأركان وما يـليه من زمّ الركاب وركوب الركبان . وفى قـوله «الأطـراف» ما يدل عـلى صـفة تَخُصُّ الـرفاقَ فى الـسَّفَرِ، لكـثرة تصرفهم فى فـنون القول وشجونِ الأحاديث، وما هو عادةٌ عنـد المتطوفين من الإشارة والتلويح »[1] . ويضاف إلى ذلك ما ينطوى عـليه النص من « استعارة لطيـفة طَبَّقَ فيها مفْصلَ الـتشبيه فصـرّحَ أولاً بما أومأ إليه فى الأخـذ بإطراف الأحاديث من أنهـم تنازعوا أحاديثهم عـلى ظهور الرواحل التى جـعلَ سلاسةَ سيرها بـهم كالماء يسيـلُ به الأبطح »[2] وما يرمـى إليه عبـد القاهر هـنا هو أنَّ ترتيبَ الألفاظ فى النص ، وافقَ ترتيبَ المعـانى فى نفس قائله ، فصارت قيمة النص فى ترتيبه وحسن تأليفه ونظمه .

ومن الواضح أن فى قراءة عبد القاهر دلالة إضافية ربحها النّصُ ، تختلف فى قلـيل أو كثير عـن الدلالات السابقة ، ومـن خلال القراءات الثـلاث التى قدمناها بدا فعلُ القراءة المتكررُ للنص الواحد أشبهَ بعملية إنتاجٍ لدلالات جديدة وهذا إنما يدل على انفتاح النص أمام قرائه قبلَ كُلِّ شئ .

وثمة مستوىً آخرُ فى تلقى النـص الشعرى فى التراث يقرب من اصطلاح المحدثين المـعروف « بإكراهات المـعنى »[3] وهذا المستـوى يتصلُ بتلقـى الشعر

---

(1) نفسه ، ص ٢٣ .

(2) نفسه ، ص ٢٣ .

(3) هذا المصطلح اخذناه عن شكرى المبخوت (جمالية الألـفة) لكتنا صرفناه عن وجهه الذى أراد به الباحث دراسة هذا المفهوم بحسب المتقبل الضمنى : انظر (جمالية الألفة) ص ٢٧ .

سمـاعاً فى حـالة الإنشـاد . ونرى فيـما رواه الـصولى عـن أبى تمام لمّا أنـشدَ قصـيدتَهُ بين يدى أحـمدَ بنِ المعـتصم ، وكـان الكندىُّ مـوجوداً فى مجـلس الأمير، تمثيلاً لهذا المستوى .

قال أبو تمام :(١)

مـافى وُقُوفِكَ سَاعـةً منَ بـاسِ ... تـقـضـى ذِمامَ الأربـعِ الأدْرَاسِ

فـلـعلَّ عَيْنَك أن تُعـينَ بمـائهـا ... والـدَّمْعُ مـنـهُ خـاذِلٌ ومُواسـى

أبـلـيتَ هـذا المَجْدَ أبْعَدَ غـايـةٍ ... فـيـهِ وأكـرَمَ شـيـمـةٍ ونِحَاسِ

إقدامَ عَمْرٍو فـى سمـاحَةِ حَاتِمٍ ... فـى حِلْمِ أحْنَفَ فـى ذكـاءِ إيـاسِ

فقال له الـكندى وأراد الطعن عـليه : الأميرُ فوق مَنْ وصـفت ، فأطرق قليلاً ، ثم زاد فى القصيدة بيتين لم يكونا فيها :

لا تنـكروا ضربـى له مَنْ دونَهُ ... مـثلاً شـروداً فـى الـندى والـبـاس

فـاللّه قـد ضربَ الأقـلَّ لنـورِهِ ... مـثـلاً مـن المـشـكـاة والـنّبـراسِ

ومن الواضـح أن المتلقى فى هـذا الشاهد صريـحٌ غيرُ ضمنى ، وطـريقة التلقى جاءت بالسماع لا القراءة ، وقد عمـد المتلقى إلى إكراه المنشئ إلى معان لم تكن فى وهمه ساعةَ إنشاء النص ، ذلك أن المعنى المعروضَ على السامع لاً يفى بالغرض ولا يرعى حقَّ المخاطب بالقـول ، فلهذا اضطره إلى عطف معانيه عن مسارها المثبت فى النص ، والعدول بها إلـى ناحية يحسبُها المتلقى صواباً ، إذ المنشئُ خلطَ بـين المعانى فوصف الخاصةَ بوصف الـعامةِ ، ولم يُرَاعِ طرائقَ العرب فى مخاطباتـها ، ولم يجرِ على السُّنَنِ المألوفة فى تقسـيم الكلام بحسب

(١) الصولى : أبو بـكر محمد بن يحيـى (اخبار أبى تمام) تح : محمد عـبده عزام وخليل عساكـر ونظير الأسدى ، ط ٣ دار الآفاق بيروت ١٩٨٠ م ص ٢٣٠ .

أقدارِ المخاطبين ، ولهذا تدخّلَ المتلقى فى حيثيات القول ليكونُ واسطةً بين المنشئ والمخصوص بالخطاب ، ليبلغَ الكلامُ غايتَهُ ، ويتوخى المنشئُ فيه الإحسانَ ، وبهذا غدا المتلقى معياراً ، أو نظاماً من السنن تتعدى النص المثبت، ليؤسس بطريق محاورة المنشئ نصاً جامعاً لما أُنجزَ وما سينجزُ بعدئذ ، والطريفُ هنا أنّ أبا تمام ، بحسب رواية الصولى ، قد استدرك على النص المثبت فأضاف معانى جديدةً بناء على ملاحظات السامع ، إنه بمعنى آخر استجاب له ، وبهذا نجح المتلقى فى مشاركة المنشئ فى كيفية إنتاج النص ، بطريق صرفهِ عن ارتياد المجهول وحملهِ على احترام النهج المألوف فى صياغة المعنى ليفى بحق الخاطب[1] .

وهذا النهج فى تلقى الشعر يدل على أن النص عند السلف لم يكن معيناً بصورة نهائية ، ولا هو مستقل بذاته أيضاً ، وإنما هو نتاجُ تفاعلٍ بين المنشئ والمتلقى قائمٌ على الوعى بالبنى النصيّة المتشكلة فى البدء على أساس من الإبهام ، ومن هنا تنشأ عن النصوص ، كما يقول أصحاب نظرية التلقى ، فجوات يتعين على المتلقى ملؤها[2] . إذ النص بحاجة إلى نشاط المتلقى ، وهذا النشاط أحياناً يوجب إكراهُ المنشئ ليستوفى القول ، وأحياناً أُخَر يعين قيمة النص ، ويبين مدى تجاوزه فى أداء المعانى ، ليغدو المتلقى معياراً فاصلاً بين ماهو جيد وما هو ردئ أو ضابطاً مجالَ القول على أساسٍ أن ملكيةَ المعانى مشتركةٌ بين المُخاطب والمُخاطَب[3] . وعلى ذلكَ يكون الشعرُ الجيدُ ما حازَ على قبول السامع والردئُ من حملَهُ على النفور منه لمخالفته العُرْفَ وعدم جريانهِ على المعهود ، وهذا الأمرُ لاشئَ يضبطه سوى ما يسميه الباحثون اليوم

(١) المبخوت ، شكرى (جمالية الألفة) ص ٢٠ .
(٢) نفسه ، ص ٢٣ .
(٣) نفسه ، ص ٢٥ .

« بأفق التوقعات » ومعناه « نظامٌ من العلاقات ، أو جهازٌ عقلى يستطيع فردٌ افتراضى أن يواجَه به أىَّ نص »[1] وينجم عن هذا النظام عادة مفهومان : « تغيير الأفق » و « اندماج الأفق » فتغيرُ الأفق يقومُ على الفارق الحاصلِ بين ردود فعلِ الجمهور وأحكام النقد ، أو بين تعارضِ القارئ مع مكتسباته فى الوعى النصى . ومفهومُ اندماج الأفق يعنى علاقةَ التجاوب القائمة بين التاريخية للأعمال الأدبية والتوقعات المعاصرة »[2] . ونستطيع تَمَثُّلَ هذين المفهومين فى تراث السلف فى التلقى على أن اندماج الأفق يناسبُ ما استأثرَ من النصوص بقبول السامع وشواهدُهُ كثيرة جداً لا تكادُ تحصى ، واختلافَ الأفقِ يناسبُ ما من شأنه أن ينفر السامعَ إزاء النصوص التى تُلقى عليه ومن أمثلة ذلك ما عرضه ابن رشيق فى « العمدة » لما أنشد ديكُ الجن قوله :

كأنَّها ما كأنَّهُ خُلَلَ الخُـ ـلَةِ وَقْفُ الهَلُوكِ إذْ بَغَما

فقال له دعبل : أَمْسِكْ عليك ، فو اللّه ، ما ظننتُكَ تُتِمُّ البيت إلا وقد غُشِىَ عليك ، أو تَشَكَّيْتَ فكَيَّكَ ، ولكأنَّك فى جهنَّم تَخاطبُ الزبَانيةَ ، أو تَخَبَّطك الشيطانُ من المس»[3] وأراد أن يردعَهُ ويصرفَهُ عن قوله الذى خالف به العادة ، وأبعدَ مسافةَ الكلام ، وهذا كلّه إنما يخالف توقعَ المستمع فكان سبباً فى الإعراض عنه . ومن ذلك أنّ أبا تمام لما أنشد قولَهُ فى مدح أبى دُلَفَ بحضرة أناس[4] .

على مثلها من أربُعٍ وملاعبِ أُذيلتْ مَصُونَاتُ الدُّموعِ السَّواكبِ

(١) هولب ، روبرت (نظرية التلقى) ، ص ٤١ .

(٢) عزام ، محمد (نظرية التلقى) مجلة البيان ص ٤١ .

(٣) ابن رشيق ، أبو على الحسن (العمدة فى محاسن الشعر وآدابه) تح : محمد قرقزان ط ١ دار المعرفة بيروت ١٩٨٨ ص ١/ ٣٩١ .

(٤) ابن رشيق (العمدة) ص ١/ ٣٩٣ .

فقال له رجل: « لعنةُ اللَّه والملائكة والناسِ أجمعين، فَدهِشَ أبو تمام حتى تبينَ ذلك عليه »[1] ذلك أن الرجلَ لم يستسغ ما سمعه ، فأدخل عليه عيباً .

ومنه أيضاً أن جريراً لما دخل على عبد الملك فأنشده :

أتصحُو أم فؤادُكَ غيرُ صاحِ ... عشيةَ همَّ صَحْبُكَ بالرَّواحِ

فقال له عبدُ الملك : بل فؤادُكَ . . . فاستثقلَ هذه المواجهةَ ، صارفاً النظر عما إذا كان الشاعر قد خاطب نفسهُ كما يقول ابن رشيق[2] .

ومن ذلك أيضاً قول ذى الرُّمَّة لعبد الملك :[3]

مابالُ عَيْنِكَ منها الماءُ ينسكبُ ... كأنَّهُ من كُلَىً مَفْرِيَّةٍ سَرِبُ

قيل إنه « كان بعين عبدِ الملك بن مروان ريشةٌ ، فهى تدمع أبداً فتوهم أنَّه خاطبه أو عرَّضَ به فقال : وما سؤالُكَ عن هذا يا جاهلُ ومقتَهُ وأمرَ بإخراجه »[4] .

ويعلق ابن رشيق على هذه الشواهد وغيرها التى لم تظفر بقبول المستمعين بقوله : « وإنما يُؤتى الشاعر فى هذه الأشياء إمَّا عن غفلةٍ فى الطَّبع وغِلَظ ، أو من استغراقٍ فى الصَّنعة شُغْلٍ هاجسٍ بالعمل يذهب معَ حُسْنِ القول حيث ذهب ، والفَطِنُ الحاذقُ للأوقاتِ ما شاكلها ، وينظرُ فى أحوال المخاطبين فيقصدُ محابَّهُمْ ويميلُ إلى شهواتهم وإن خالفَ شهوتَهُ ، ويتفقدُ ما يكرهون سماعهُ فيتجنبُ ذكرَهُ »[5] .

(١) نفسه ، ص ١/ ٣٩٤ .
(٢) نفسه ، ص ١/ ٣٩٤ .
(٣) نفسه ، ص ١/ ٣٩٤ .
(٤) نفسه ، ص ١/ ٣٩٥ .
(٥) نفسه ، ص ١/ ٣٩٥ .

من الواضح أنَّ هذه الأمثلة تندرج تحت إطار العدول عن النص إذ المتلقى باستماعه أو قراءته يكشف عن ظواهر الزَّيغ والعَسَف فى النص ، فيردُّه لمخالفته السُّنَنَ أو مجانبته المألوفَ ، أو أنه يتخطى ما ينتظرُهُ المتلقى منه ، ذلك أنَّ النَّصَّ لم ينظر فى « أحوال المخاطبين فيقصد محابِّهم على حد تعبير ابن رشيق الآنف .

ويمكن أن يندرجَ تحتَ هذا الباب أيضاً مآخذُ النقادِ على الشُّعراء فى اللُّغة والأسلوب والبناء الشعرى عامةً ، وهى أمثلة لا مجالَ لاستقصائها هنا لغزارتها، ونكتفى بالإشارة إلى بعض الملاحظات النقدية إزاء بنيةِ الشِّعرِ .

لقد أسهمت ملاحظات المتلقى الصَّريح فى التراث النقدى بتحديدِ مفاصلِ النص ، سواءٌ أكان ذلك فى ترتيب أجزاء القول من جهة تدرجها وتسلسلها وتناسبها ، أم فى ترتيب معانيه ضمنَ الجُزء الواحد ، ليدلَ على وعيه بأهميةِ البناء الشعرى وترتيبه على نحو خصوص يَرْعَى الحالاتِ التى يكونُ عليها السَّامعُ ، فمن هذه الجهة تدخَّلَ المتلقى فى ترتيب معانى النص كالذى يصورُهُ الشاهدُ الآتى من شعر أبى الطيب فى مديح سيف الدولة حيث يقول :

وقفتَ ومافى الموتِ شكٌ لواقفٍ كـأنّك فى جَفْنِ الـرَّدَى وهـو نائـمُ
تمـرُّ بكَ الأبـطالُ كَلْمَى هزيـمةً ووجـهُكَ وضـاحٌ وثـغـرُكَ بـاسـمُ

وذكر الواحدىُّ أنَّه لَمَّا أنشدَ المتنبىُّ البيتين أنكرَ عليه سيفُ الدولة عَجُزى البيتين على صدريهما ، وقال له : ينبغى أن تُطَبِّقَ عَجُزَ الأول على الثانى ، وعجزَ الثانى على الأول . ثم قال له : وأنتَ فى هذا مثلُ امرئِ القيس فى قوله :

كـأنىَ لـم أركبْ جـواداً للـذةٍ ولـم أتـبـطـن كـاعِبـاً ذاتَ خَلْخَالِ
ولم أسبأ الـزِّقَ الروىَّ ولم أقلْ لخيـلـىَ كُرىْ كـرةً بـعـدَ إجـفـالِ

قال : ووجهُ الكلامِ فى البيتين على ما قالهُ أهلُ العلم بالشِّعرِ أنْ يكونَ عَجُزُ الأول على الثانى ، والثانى على الأول ليستقيم المعنى ، فيكون ركوبُ الخيل مع الأمر للخيل بالكرِّ ، وسَبءُ الخمرِ مع تبطن الكَاعِبِ[1] .

وفى ذلك دلالةٌ على تدّخل المتلقى فى ترتيب المعانى ، وأما تدخلّه فى بناء النص فيدل عليه ما يُحْكَى عَنْ شاعرٍ « أتى نصرَ بنَ سيار بأرجوزة فيها مائةُ بيتٍ نسيباً وعشرةُ أبياتٍ مديحاً ، فقال له نصرُ : والله ما بقيتَ كلمةً عذبةً ولا معنى لطيفاً إلا وقد شغلْتَهُ عن مديحى بنسيبك ، فإن أردتَ مديحى فاقتصدْ فى النسيب »[2] . وهذا يعنى أن الأصل فى البناء أن يَقْصرَ النسيب ويطول المدحُ ، وعدولُ النَّص عن هذه الناحية التى هى سُنَّةٌ فى بناء الشّعر سببٌ فى انصراف المستمع عنه ، أو أنه يضطرُ إلى إكراه المنشئ إلى السُّنَن المتبعة فى البناء ، ومن هنا حدد الذوقُ النقدىُّ الذى يمثّلُ من وجهة نظرنا جانباً مهماً من جوانب تلقى الشعر ، أسلوباً فى بناء الشعر وترتيب أجزائه ومعانيه فى المدح والرثاء والهجاء يناسبُ الحالاتِ التى يكونُ عليها السامعُ . وإذا ما خرج الشاعرُ عن هذه الرسوم حدث كما يقول المبخوت خللٌ ظاهرٌ فى بنودِ المعاهدة الأدبية[3] ، التى تنعقد بين النَّص والمتلقى .

(٣)

لم يتنبه أغلبُ من انصرفَ إلى استقصاء ظواهر التلقى فى تراثنا النقدى إلى النَّص النثرى ، إذْ استأثرَ الشِّعرُ باهتمامهم ، وقد يكونُ السببُ فى ذلك أنَّ النقدَ القديم كان مؤسَسَاً على الشعر مادةً للتطبيق ، فعلى كثرةِ المؤلفات القديمة

(١) العكبرى ، أبو البقاء (التبيان فى شرح الديوان) تح مصطفى السقا وآخرين ط دار المعرفة بيروت ص ٢/٢٩٣ .

(٢) ابن رشيق (العمدة) ص ٢/٧٦٣ .

(٣) المبخوت (جمالية الألفة) ، ص ٢٦ .

التى تناولتْ نَقْدَ الشّعر لا نجدُ مؤلّفاً شهيراً يـخصُّ النثرَ قبلَ كتابِ « نقد النثر » المنسوب لقدامة بـنِ جعفر ، وأما ما جرى فى أقوال السابقـين من مفاضلةٍ بين الشعر والـنثر ، كالذى تعرضَ لـه الصابى فى بعـض رسائله[1] ، والاستهلال الذى بدأ به المرزوقيُّ شـرحَ حماسةِ أبى تمام ، فذلك إنّما هو مـوصول بقضايا النقد الشـعرى . وأما كتاب « الصناعـتين » للعسكري و « المثـل السائر » لابن الأثير فهما من أهـم المحاولات التى رمت إلى رفع النثر وأساليـب صناعته إلى الحد الذى بلغه نقدُ الشعر .

ومن هنـا وجدنا من المنـاسب أن نفرد حديـثاً ، وإن كان مختـصراً ، عن تلقى النثر وفـاءً بمفهوم النص الأدبى الذى يدل على قوة كامـنة لا تستنفد ، إذ ينبنـى بإسهامـاتِ القارئ ، ومن خـلال فعلِ القراءة ، لـكونها عـملية تـفاعلٍ وتواصلٍ[2] لا تفصل بين ماهو شعرى ، وماهو نثرى .

ولعل أول محاولة مدونة فى استقبال النّص النثرى فى تراثنا الأدبى ، هى تلك الملاحظـات التى دونها عبدُ اللّه بنُ المقـفع فى مُقَدَمته[3] التى وضعها بين يدى كتاب « كليلة ودمنة » لما نقلَهُ من اللّسـان الفهلوى إلى اللسان العربى نحو سنة ١٣٠ هـ ، على اعتباره أولَ من تلقى الـكتابَ ، وقد عبر عن فهمه لمراميه بقوله : « وينبغى لـلناظر فى هذا الكتاب ومقتنيه أنْ يعلـمَ أنَّه ينقسمُ إلى أربعةِ أقسامٍ وأغراضٍ أحدها ما قُصدَ من وضعه على ألْسُنِ البهائم غيرِ الناطقةِ ليتسَارعَ إلى قراءته واقتـنائه أهلُ الهَزْلِ من الشبـاب فيستميل به قـلوبَهُم ؛ لأن هذا هو الغرضُ بـالنوادر من الحـيوانات . والثانـى إظهار خيـالات الحيوانات بـصنوف

---

(١) رسالة فى الفرق بين المترسل والشاعر لأبى إسحاق الصابى تح : د. محمد بن عبد الرحمن الهدلق ، كتاب صدر عن النادى الثقافى والأدبى بجدة ، ص ٥٩٠ .

(٢) عزام ، محمد (نظرية التلقى) مجلة البيان ، ص ٤٣ .

(٣) هذه القطعة من مقدمة ابن المـقفع على كتاب (كليلة ودمنة) خلت منها بعض الـنسخ المطبوعة ، كنسخة د. عبد الوهاب عزام .

الألوان والأصباغ ليكونَ أنساً لقلوب الملوك ، ويكونَ حرصُهُمْ أشدَّ للنزهة فى تلك الصور . والثالث أن يكونَ على هذه الصفة فيتخذُهُ الملوكُ والسوقة فيكثرُ بذلك انتساخُهُ ، ولا يبطل فَيَخْلَقُ على مرور الأيام بل يَنْتَفِعُ بذلك المصورُ والناسخُ أبداً .

والغرض الرابع وهو الأقصى ، وذلك يخصُّ الفيلسوفَ خاصةً أعنى الوقوفَ على أسرارِ معانى الكتاب الباطنة »[1] .

ومن الواضح أن ابن المقفع هنا يحاول تحديد العوامل الاجتماعية المؤثرة فى تلقى الكتاب ، ولهذا صنف أربعةَ مستوياتٍ فى تلقيه ، وهذه المستوياتُ إنّما تبيّنُ سرَّ ذيوعه وانتشاره بين الناس ، فكانتْ كلُّ طبقة من طبقات المتلقين تأخذ منه ما يناسب طبعَها وتكوينَها وثقافتَها إذ الكتابُ ينطوى على أساليبَ كثيرةٍ وفوائدَ جمةٍ يدركُها الناس على اختلاف طبقاتهم .

فمن ذلك أنه مبنىٌّ على أسلوب ممتع ، نُسِجَتْ فيه الحكاياتُ على ألسنة البهائم ، وفيه ما يدفعُ صغارَ السِّن إلى الإقبال عليه ومطالعته ، إذ الصغارُ عادةً لا ينتبهون إلى المفيد ما لم يقدمْ بطريق الإمتاع ، وآية ذلك ما نجدُهُ فى وقتنا الحاضر من اهتمام الصبية ببرامج الصور المتحركة التى تعرضها التلفزةُ ، فهذه البرامجُ تنقل إليهم اللغةَ والأفكارَ بطريق المحاورة على ألسنة البهائم والطير ، وهذا أسلوب مبهج يؤثر فى صغار السن ، وينطوى على معرفة وخبرة وموعظة لا يلتفت إليها الأطفال مالم تقدم بهذا الأسلوب .

ومن ذلك أن الكتابَ يُظْهِرُ «خيالات الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ» ليجدَ فيه الملوكُ أنساً لقلوبهم أى لذةٌ تصدر عادة عن التطابق بين معرفةٍ سابقة

(1) ابن المقفع ، عبد الله (كليلة ودمنة) تح : الشيخ الياس خليل زخريا ط ٤ دار الأندلس ١٩٨٣ م ، ص ٩٥ .

بالشئ وأخرى جديدة ، وقد توسطت بينهما محاكاةٌ أو قدرةٌ على التخييل ضاعفت الإحساسَ بالإمتاع[1] . وثمةَ جانبٌ ثالثٌ حدده ابنُ المقفع لتلقى الكتاب يخصُّ الناس بمختلف طبقاتهم بمن فيهم الملوك ، وهو جانب يتصل بفعل التطهير الذى يرمى إلى انتزاع الرذيلة من نفس المتلقى ، مثلما يتصل بالبهجة وتحريك النفوس .

وهناك مستوى أخير فى تلقى الكتاب يخص الفيلسوفَ الذى من شأنه أن يتدبرَ معانيه ويدركَ حالاته الباطنيةَ . وهذا كلُّه يبينُ أن تقسيمَ مستويات تلقى الكتاب عند ابن المقفع داخلٌ فيما يُسَّمى علاقةَ التلقى بالسياق الاجتماعى ، وخلافاً لرأى المبخوت فى حديثه عن شروط التلقى بأن النقاد القدامى لم يلتفتوا إلى العوامل الاجتماعية المؤثرة فى التلقى ؛ لأنهم لم يفهموا - بحسب تعبيره - « ما تنهض عليه القراءةُ من أسسٍ اجتماعية ، ومالها من أبعاد فى صياغة موقفِ القارئ من النصوص »[2] .

فإننا نرى أن العامل الاجتماعى كان ذا أثر فى تقبل النصوص ، وإلا كيفَ يمكنُ أنْ نفسرَ إعراضَ الوزير الفارسى الحسن بن سهل وزير المأمون عن رسالة دبجها سهلُ ابنُ هارون فى مدح البخل لمّا قدمها إليه على عادة أدباء عصره لينالَ معروفاً عليها فردها الوزيرُ إليه وقال : « قد مدحتَ ما ذمَّهُ اللَّهُ ، حسَّنْتَ ما قبحَهُ اللَّهُ ، وما يقومُ صلاحُ لفظكَ بفسادِ معناك ، وقد جعلنا ثوابَ عملكَ سماعَ قولكَ فما نعطيكَ شيئاً »[3] .

---

(١) القرطاجنى ، حازم (منهاج البلغاء) تح : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ١٩٦٦ ، ص ١١٨ .

(٢) المبخوت ، شكرى (جمالية التلقى) ، ص ٣١ .

(٣) أنظر نص الرسالة فى صدر كتاب البخلاء للجاحظ تح : أحمد العوامرى وعلى الجارم ، ط بيروت ١٩٩٣ م ص ٢٥ .

وقد ذهب الباحثون مذاهبَ شتى فى تأويل سببِ انصراف الوزير عن قبول الرسالة ومن ثمَّ إمساكِه عن مكافأة كاتبها ، إذ نجدُ من بين الدوافع التى تكلمْ عليها النقاد أن سهلاً ألَّف رسالتَهُ فى البخل معرِّضاً بالعرب الذين اعتزوا بالكرم، ولهذا أمسك الوزير عن مكافأته ؛ لأنَّه خافَ من ردة فعل العرب التى ستثارُ لهذا الطعنة أو أنه خاف من بطش المأمون ، إنْ هو قَبِلها[1] . وفى تقديرى أن هذا السبب لا ينهض حجة على انصراف الوزير عن الرسالة . إذ السببُ الحقيقى فى مثل هذه المسألة مرتبطٌ بشروطِ اجتماعية من شأنها أن تدعوه إلى قبولها أو رفضها ، وهذه الشروط ترتكز على مخزون أخلاقى أو عقائدى فى الأصل ، وهذا ما عبر عنه الوزير بقوله (حسّنتَ ما قبحَهُ اللّه) ، أى أن تصورَهُ الاجتماعى للتقبل متصلٌ بما حسّنَهُ اللّهُ ، وليس فى أسلوب الرسالة الممتع (صلاح لفظك) ما يرفع العيبَ عنها لأنها فى النهاية فاسدةُ المعنى .

إنّ صنيعَ ابنِ المقفع الآنفِ يدخلُ فى الشروطِ الاجتماعية للتلقى ، ذلك أن الأسباب التى تدفع القراء إلى قراءة الكتاب ، لا تخرجُ عن تلك التى حددها ، لا بل إنها أضحت عبرَ التاريخ الطويل الذى مر به الكتاب ، إذ تلقفه كلُّ جيل عن سابقه ، عاملاً أساسياً فى فاعلية تلقيه ، أو قل إن شئت إن تلك الشروط التى حددها ابن المقفع أضحت عبر العصور تمثّلُ أفقاً للتوقع عند قرائه اليوم . ذلك أن ابن المقفع يضع يده هنا على ما يسميه منظرو التلقى بمنبهات اللاوعى فى المثلث الاجتماعى القائم على مؤلف ونص ومتلق ، وبدون هذا المثلث لا تكون هناك جمالية فى الأدب .

إنه بمعنى آخر يحدد ما يعرف بسوسيولوجيا الذائقة ، فيفترض أن فهم التاريخ الأدبى لكتاب (كليلة ودمنة) لا يتم إلا بطريق تحديد شرط تلقيه ، فكأنه أراد أن يجيب عن السؤال المهم فى هذه القضية ، وهو لماذا يقرأ الكتابُ

(١) الربداوى ، محمود(التيارات والمذاهب الفنية فى العصر العباسى) ط دمشق ١٩٨٢ ، ص ٤٧٨ .

من قبَلِ مُخْتَلف الطبقات الاجتماعية ؟ ولاشك أنه يمثل هنا دورَ المؤسسة التى تسهم فى تكوين الذائقة لدى المتلقى ، على اعتبار أن تلقى الكتاب ماهو إلا عملية اتصال فنية اجتماعية فى آن . وهو الأمر الذى يريد تأكيدهُ المهتمون بالتلقى اليوم ، حين زعموا أن « التواصل الفنى لا يقوم إلا على أربعة عناصر : المؤلف ، النص ، القارئ ، المجتمع ، وأن التلقى ماهو إلا عملية فنية اجتماعية وأن البحثَ عن العلاقة بين النص والقارئ لا يكفى لإبراز عملية التواصل التى تلعب فيها عناصر اجتماعية من خارج النص دوراً كبيراً ، ذلك أن النص المتجسد فى كتاب ما إنّما هو مادة استهلاكية تخضع لعوامل عديدة خارجة عنه »[1] .

وثمة ظاهرةٌ نَوَدُّ الوقوفَ عندها فى مسألة التلقى فى التراث وهى تلقى المولف نفسه للنّص الذى ينتجه ، إذْ الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) يقدم لنا مثالاً مهماً لهذه المسألة فى مقدمة كتابه الحيوان إذ يقول : « هذا كتابٌ تستوى فيه رغبةُ الأمم ، وتتشابه فيه العربُ والعجمُ لأنه وإن كان عربياً أعرابياً وإسلامياً جماعياً فقد أخذ من طرف الفلسفة وجمعَ معرفةَ السماع وعلمَ التجربة ، وأشركَ بين علمِ الكتاب والسُّنة ، ووجدان الحاسة وإحساس الغريزة ، ويشتهيه الفتيانُ كما يشتهيه الشيوخُ ،ويشتهيه الفاتكُ كما يشتهيه الناسكُ ، ويشتهيه اللاعبُ ذو اللهو كما يشتهيه المُجِدُّ ذو العزم . . . »[2] .

إن هذا النص الذى قدمه الجاحظ بين يدى مولفه يمثل مستويين لتلقى الكتاب : يتصل الأول بلحظة اللقاء بين النص ومؤلفه ، على اعتبار أن المؤلفَ هو أولُ متلقٍ للنص ، بحسب الترتيب التعاقبى للقراء ، فالقارئ هنا يجمع بين وظيفتين : الإبداع والتذوق معاً . ويتصل الثانى بتصوره المسبق لاستقبال القراء

(١) عزّام ، محمد (نظرية التلقى) ص ٤٠ .

(٢) الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر الكنانى (الحيوان) تح : عبد السلام هارون ط ٣ دار الكتاب العربى ١٩٦٩ ص ١/ ٢٥ .

الآخرين للنص ، لهذا وجدناه يضع فى حسبانه حين أبدع النص أولاً ، وحين قرأه ثانياً، الوظيفةَ الإفهاميةَ للكلام، التى لا تتحققُ من وجهة نظره إلا بمخاطبةِ القارئ بما هو صحيحٌ ليقعَ فى نفسهِ موقعَ التصديق والتسليم، ومن أجل ذلك أشارَ إلى أن كتابه مبنيٌّ على مادةٍ علمية (تستوى فيه رغبة الأمم وتتشابه فيه العرب والعجم)، هذا من جهة، من جهة أخرى فإن الإفهامَ لا يتمكن من نفس المتلقى ما لم ينطو على شئ من الإمتاع ، فلهذا عمد إلى الاستطراد ، ليخرجَ بالسامع من باب إلى باب فيدفع عنه السأمَ والمللَ ، ذلك أنه رأى «الأسماعَ تملُّ الأصواتَ المطربةَ والأغانى الحسنةَ والأوتارَ الفصيحةَ، إذا طال ذلك عليها »[1]. فوجد فى التنويع وسيلةً للفهم والإمتاع فى آن ، من أجل ذلك رأى أن الكتاب يقبل عليه الفتى والشيخُ والناسكُ والفاتك والغفل والأريب . . .

لعل فيما قدمناه من صور فى تلقى الشعر والنثر فى تراثنا الأدبى ما يدل على أن علاقةَ القارئ بالنص ، من بعض جهاتها ، لم تكن غائبةً عن وعى نقادنا القدامى ، ونحسب أن ذلك الجهدَ الذى بذله السلفُ يستوجب التنويهَ ، وبعد أن أثبتت البحوث المحدثةُ فى مجال دراسة تاريخ الأدب أهميةَ تلكَ العلاقةِ ، ولسنا نتوى ونحن نستقصى ظواهرَ التلقى فى التراث أن ننسبَ له فضائل ليست فيه ، كأن نندفعُ وراء رغبة موصولة بشعور من التعصب لتراثنا ، لنظهره حياً موحياً على الدوام ، فى محاولة للهروب من حاضر يكاد يخلو من روح الإبداع والتميز ، والانصراف كليةً إلى ماضٍ ثرّ فى زاده ، نرتدُّ إليه كلَّما نهضَ الغربُ بظاهرة أو أتى بمنهج مفتشين عن أصوله فى تراثنا ، لنبينَ فى النِّهاية أن ما يستحدثه الغربُ فى مجال الدرس الأدبى مسلوبٌ من تراثنا ومستباحٌ من ثقافتنا ، فندل بذلك على إفلاسنا وَخَوَاءِ أبحاثنا ، وهذه على كلِّ حال لم تكن من بين الغايات التى أردناها من هذا البحث .

---

(١) نفسه ، ص ١/٢٦ .

القضية الثانية :

صبحيات أبى فراس والكآبة فى شعر الغرب *

* نشر هذا البحث فى مجلة « رسالة التربية » التى تصدر فى سلطنة عمان عن وزارة التعليم العالى لكليات التربية ، العدد (٣٧) لسنة ٢٠٠٠ م .

المقدمة :

عُرفت الصبحيات على نحو بارز عند أبي فراس الحمداني المتوفى (٣٥٧ هـ - ٩٦٩ م) ومعناها وصف ليلة قضاها الشاعر مع محبوبته إلى أن يباغتهما الصبح فيفارقها موجع القلب ، ولا يزال في نفسه من سحر تلك المغامرة ما يحمله على ذكرها في شعره بصورة متكررة . وقد تجمعت تلك الحكايات عنده حتى استحالت ظاهرة لها خصائصها ومقوماتها الفنية ، فعُرف بها دون سائر من تقدّمه من الشعراء .

ويلحظ الباحث أن أصداء الصبحيّات ترددت عند زجال أندلسي ظهر بعد أبي فراس بنحو قرنين ، وهو ابن قزمان المتوفى سنة (٥٥٥) هجرية ، إلا أنه لم يُعرف بشعر فصيح .

ومن الواضح أن الصبحيات موصولة بالغزل الحسي ، الذي صور فيه الشعراء المتقدمون مغامراتهم ، فزعموا أنهم ركبوا المخاطر وتجاوزوا الحراس للوصول إلى خدور الحسان في الليل على غفلة من عيون الرقباء ، فأصابوا من متعة اللقاء بمحبوباتهم ما أصابوا . وقد يكون امرؤ القيس وعمر بن أبي ربيعة من بعده من أهم الشعراء الذين تركوا صوراً من الغزل المكشوف قريبة من موضوع الصبحيات ، إلا أن الصبحيات مع ذلك تمتاز عن هذه الصور بتركيزها على لحظة الفراق التي تكون مع مجيء الصبح ، ومن هنا علق بها اسم الصبحيات الذي ميزها من الغزل .

وثمة طرف آخر يتصل بالصبحيات وهو وصف الطيف ، غير أن هنالك فواصل تفصل بينهما . منها أن زيارة الطيف متخيلة ، في حين أن الصبحية تكون على وجه من الحقيقة .

ومن العجب أن يزعم نفرٌ من المستشرقين مثل « كارل بروكلمان » أن

موضوع الصبحيات فى الشعر العربى منقول عن شعر الألبة الذى عرفته الآداب الأوربية فى العصور الوسطى ، فذكر فى معرض حديثه عن سيرة أبى فراس فى مولفه (تاريخ الأدب العربى) : « أنه ردد معنى الألبة فى غزله ، ومعناها : إنذار الحبيب بقرب الصباح الذى يفرق بين الحبيبين »[1]، وهذا موضوع معروف فى أوربا ، انصرف فيه شعراء القرون الوسطى إلى تصوير لحظة فراق الحبيبين عند طلوع الفجر الذى يعلنه حراس الليل من أعالى الأبراج . وما أسعف «بروكلمان» على هذا الظن معرفته بأن أبا فراس عرف اللغة الروميّة بطريق والدته الروميّة هذا من جهة ، ومن جهة ثانية سجنه بأرض الروم زمناً .

وما يعنينا هنا هو التدقيق فى حقيقة ما زعمه «بروكلمان» وغيره فى هذا الاتجاه متّخذين من أسلوب الموازنة بين هذين الموضوعين : الألبة والصبحيات، وسيلة لإثبات الصلة بينهما أو نفيها .

أولاً : الصبحيات :

لم يكن مفهوم الصبحيّات شائعاً عند المهتمين بشعر أبى فراس خاصّة ، وعند دارسى الشعر عامّة . ربما كان د. نعمان القاضى فى دراسته المهمّة عن أبى فراس[2] ممن وجّه الأنظار إلى هذا المفهوم ، فدرس الصبحيّات على أنّها موضوع فنّى مستقل استحدثه أبو فراس الحمدانى ، مستفيداً من غزل سابقيه كامرئ القيس وعمر بن أبى ربيعة ، وبذلك هوّن من شأن ملاحظة بروكلمان حول موضوع غزليّات أبى فراس لّما زعم أنّه ردّد فيها معنى الألبة . والحقيقة أن الصبُّحيّات ليست موضوعاً مستقلاً فى شعر أبى فراس ، وإنّما هى معنى من

---

(١) بروكلمان ، كارل (تاريخ الأدب العربى) ترجمة د. عبد الحليم النجار ط ٤ ، دار المعارف بمصر ، ص ٩٣/٢ .

(٢) انظر إلى كتابه (أبو فراس الحمدانى – الموقف والتشكيل الجمالى) ط دار الثقافة بمصر ١٩٨٢ م .

معانى الـغزل ، أو هى معنى من معـانى وصف الطيف ، إلا أنهـا جاءت على جهة الحقـيقة لا الخيال ، هذا من جـهة ، ومن جهة أخرى فـإن أبا فراس لم يبتكر هذا المعنى فى الشعر ، وإنما لـهج بذكره فى طائفة من أشعاره فعُرف به ؛ لأننا وجدنا أثراً لهذا المعنى عند بشار بن برد خصوصاً فى قوله[1] :

ريّان كـالـرِّيم خـدَّاهُ ومـذبـحُهُ	إن لـــم يُرَع بـــسُجُودٍ سَامِراً ركَدا
نلهـو إليه ونشـكو بثَّ أنفـسنا	فـى سـلوةٍ وزوال الـلّيـل قـد أفِدا
حـتّى إذا طـارقٌ ثـارت عَداوتُهُ	بـأوَّل الصُّـبح كانـت صالحـاً فسـدا
قامت تـهادى إلى أهل تراقـبهم	مشـىَ البَهـير تـرى فى مـشيـه أودا
والعـين تحدر دمعـاً جدَّ واكـفة	علـى مسـاقط دمـعٍ كان قـد جمـدا

إن بشّاراً فى هـذا الشاهد يـصف لقاءً تمَّ بيـنه وبين محـبوبته تحـت جناح الظلام ، ويزعم أنّه لهَىَ بها ساعةً ، ولكن ذلـك اللقاء لم يدم طويلاً فسرعان ما انبلج الصبح ، وانكشف أمر المحبين ، فكان لابد من الفراق .

من الواضـح أن هذا الحديث الـغزلى لا يخـتلف عن حـكاية الطـيف فى الشعـر إلا من جهة واحدة وهى أنّ الـشاعر لم يذكـر أن اللقاء كان متـخيلاً ، بمعنـى أنه أغفل الـصيغة المألـوفة التى يـبدأ بها الشـعراء عادةً أوصاف الـطيف كقولهم : طاف الليـل ، أو ألمّ الخيال ، أو طرق الخيال[2] . . فى حين جرى

---

(١) ابن برد بشّار (ديوانه) ، تحقيق ابن عاشور ، إصدار لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر ، ١٩٩/٢ .

(٢) هذه الصيغ المعروفة التى بدأ بها الشعراء أوصاف الخيال وهـنالك شواهد كثيرة تبين ذلك منها قول عبيد ابن الأبرص :

طاف الخيال علينا ليلة الوادى ... من أمّ عمرو ولم يلمم لميعـاد

وقول الأعشى :

ألم خيال من قتيلة بعدمـــا ... وهى حبلها من حبلنا فتصرَّما

فى بقية كلامه على أسلوب وصف الطيف كالحديث عن زيارة ليلية مفاجئة ، ووصف المتعة التى أصابها من محبوبته فى أثناء زيارتها ، وسرعة زوال اللقاء ، وتفرّق الأحبّة عند طلوع الصبّح ، والإزراء بالنّهار وذمّه ، وامتداح الليل والتنويه بفضله . فهذه العناصر جميعاً ترددت فى أوصاف الخيال عند كثير من الشعراء[1] .

وبشّار هنا ركّز على وصف لحظة الفراق فى الصبح وهو المعنى المراد بالصبحيّة ، إضافة إلى كون الزيارة التى تكلّم عليها حقيقة وهذا ما يفصل الصبحيّة من وصف طيف الخيال .

أما أبو فراس الحمدانى فقد استهتر بالصبحيّات ، واستأثر معناها باهتمامه وقد عبّر عنه فى شكلين فنيين : أمّا الأوّل فكان فى مقطّعات شعرية مستقلة كقوله[2] :

وزيارة من غير وعدِ ... فى ليلةٍ طرقت بسعدِ
بات الصّباح إلى الصبا ... ح مُعانقى خداً لخدِ
يُستارُ فى وناظرى ... ما شئت من خمرٍ وورد
مازال مولاى الأجـ ... ـل فصيَّرتهُ الرّاح عبدى
ليست بأوّل منّةٍ ... مشكورةٍ للرّاح عندى

إنّ معنى الصبحيّة فى هذه المقطعة مجمل ، أو هو غامض لا تظهر ملامحه بقوة ، فلولا نبأ الزيارة المفاجئة ليلاً وإشارتهُ إلى الصبُح ، لما انكشفت العلاقة بين هذا الغزل والصبحيّة ، ذلك أنها موصولة بالغزل القصصى الذى يصوّر فيه

(١) للتوسع يرجى العودة إلى رسالة الشريف المرتضى عنوانها (طيف الخيال) تحقيق حسن كامل الصيرفى ط عيسى البابى الحلبى سنة ١٣٨١ هـ .

(٢) أبو فراس (ديوانه) تح : سامى الدهان ط بيروت ١٩٤٤ م ، ٢/ ٩٣ .

الشعراء مغامراتهم مع النّساء ، ولكنّنا نسوق هذه المقطعة على أنها صورة من صور الصبحيات ؛ لأن أبا فراس عطف فيها بعض المعانى الغزلية للنهوض بالصبحيّة التى فصل فى رسم ملامحها فى قوله[1] :

لبسنا رداءَ اللّيل والليلُ راضعٌ ... إلى أن تردّى رأسُهُ بمشيب

وبتنا كغصنى بأنة عابثتهُما ... مع الصبح ريحا شمالٍ جنوب

بحال تردُّ الحاسدين بغيظهم ... وتطرفُ عنا عين كلِّ رقيب

إلى أن بدا ضوء الصباح كأنّه ... مبادئ نُصُولٍ فى عذارِ خضيب

فيا ليل قد فارقت غيرَ مُذَمّمٍ ... ويا صُبْحُ قد أقبلتَ غيرَ حبيبِ

لاشك أن هذه المقطعة أكمل المقطعات التى خصصه أبو فراس للصبحية ، هى كما ترى حكاية غراميّة ، أو مغامرة عاطفيّة استغل فيها الشاعر ظلام الليل ليخلو بعيداً عن عيون الرقباء ، ولكنه لم يمتع طويلاً بهذا اللقاء ، لأن النهار باغته فجأة ، فكأنّه استلب منه متعة كان يرجو أن تدوم طويلاً ، ولهذا رأى فى قدوم النهار صورة منكرة (مبادى نصول فى عذار خضيب) . وعلى ذلك لم تكن للنهار يَدٌ حميدة عند الشاعر ، ولهذا شكر الليل نعمة لما قال : (فارقت غير مذمّم) ، وأما النّهار فاختصر اللقاء وأبعد الحبيب فكان (غير حبيب) .

وأمّا الشكل الآخر فكان على هيئة مقدمات وضعها الشاعر بين يدى قصائد الفخر خاصة كقوله[2] :

وكم ليلةٍ خضتُ الأسنة نحوها ... ولا هدأت عينٌ ولا نام ساهرُ

يصاحبنى فضفاضتان وصارمٌ ... وقلبٌ على خوضِ الحُتوفِ مؤازرُ

---

(١) المصدر السابق ، ص ٢/٣٩ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢/١٠٥ .

فلمّا خلونا يعلم اللّه وحدَه ... لقد كرمت نجوى وعفّت سرائرُ

وبتُّ يظنُّ الناس فى ظنونهم ... وثوبى ممّا يرجم الناس طاهرُ

وكم ليلةٍ ماشيت بدرَ تمامها ... إلى الصبح لم يشعرْ بأمرى شاعرُ

ولا ريبةً إلاّ الحديث كأنّه ... جمانٌ وَهىَ أو لؤلؤٌ متناثرُ

أقولُ وقد ضجَّ الحُلِىُّ وأشرفت ... ولم تُروَ منها للصباح بشائرُ

فيا ربُّ حتّى الحلى ممّا نخافُهُ ... وحتّى بياضُ الصبْحِ ممّا نحاذرُ

فهذه المقطعة إنّما أخذت من قصيدة طويلة فى الافتخار ، وكانت توضّعت فى أثناء المقدمة الغزلية ، ويشعر القارئ أنها موصولة من حيث المعنى بجانب من الغزل القصصى حيث يزعم الشاعر أنه ركب الأهوال ، وتجاوز الحرّاس ليصل إلى محبوبته فيتمتّع بلقاء يسعى إليه على عادة الفرسان ، إلا أن اللقاء كان عفيفاً لا يشينه سوى صوت الحلى وانبلاج الصبح فالشاعر هنا يلبس ثوباً من العفاف ليصل صبحيّته بغزل العذريين ولكن هذه الصفة العذريّة لم تكن ملازمة للقاء الذى يروى الشاعر خبره فى سائر أشعاره ، لأنّه يمعن النّظر أحياناً فى فاتن صاحبته ، ويؤثر اللّهو بها ، ويستغرق فى وصف متعته بلقائها شعراً كثيراً كقوله[1] :

وكم من ليلةٍ لم أُرو منها ... جُننتُ بها وأرقنى ادّكارُ

قضانى الدين ماطله ووافى ... إلىَّ بها الفؤاد المستطارُ

فبتُّ أعلُّ خمراً من رضابٍ ... لها سكرٌ وليس لها خمارُ

إلى أن رقّ ثوبُ اللّيل عنّا ... وقالت قُمْ فقد بَرَدَ السّوارُ

وولت تسرقُ اللحظاتِ عنّى ... بملتفتٍ كما التفت الصُّوارُ

(١) المصدر السابق ، ص ٢/١٧٦ .

دنا ذاك الصباحُ فلستُ أدرى ... أشوق كان منه أم ضرارُ
فقد عاديت ضوءَ الصبح حتّى ... لطرفىَ عن مطالعه ازورارُ

ومن هذه الأمثلة يمكن أن نخلص فى حديثنا الوجيز عن صبحيّات أبى فراس إلى الملاحظات الثلاث الآتية :

١ - إن الصبحيّات تتّصل بالغزل بنوعيه المادى والعفيف على حدٍّ سواء ، وهى فضلاً عن ذلك تدخل فى إطار التعبير عن ظاهرة طيف الخيال لأن مقوّمات الصبحيّة ومعانيها هى ذاتها مقوّمات وصف الطيف ومعانيه إلاَّ حقيقة اللقاء وهذا إنّما يصوّره قول أبى فراس[1] :

وطيف زارنى وهنا وحيًّا ... فقلت له على عينى وراسى
يصارمنى نهارًا وهو ليلاً ... يواصلنى مواصلة اختلاسى

فلولا أنّه أشار فى هذا الشاهد أن الذى زاره ليلاً هو طيف الحبيبة لكان قوله هنا صورة من صور الصبحيّات من حيث زمن الزيارة ، وقصر مدة اللقاء وألفته الليل ونفوره من النهار . ويضاف إلى ذلك حديثه عن المغامرة الليلية التى جاءت فى بعض الشواهد المتقدمة ، الذى لا يختلف عن صور الغزل القصصى المعروف عند كل من امرئ القيس وعمر بن أبى ربيعة إلا بالتركيز على لحظة الفراق فى الصبّاح .

٢ - إنّ الشواهد التى عرضناها آنفاً هى من شعر أبى فراس قبل وقوعه فى الأسر ، أى أنها ليست من روميّاته التى صقلتها التجربة ، وأشعلت عواطفها مرارة المعاناة ، وإنّما هى من شعر الشباب الذى كان ينظمه تلبية لدواعى الفروسية . يقول[2] :

---

(١) المصدر السابق ، ص ٢/٢٣٦ .
(٢) المصدر السابق ، ص ٩/١ .

وصناعتى ضرب السيوف وإنّنى مـتـعـرّض فى الـشّعـر والـشّعـراء

فكان فى صدر حياته ينصرف عن حرفة الشعراء ؛ لأنّه لم ير لنفسه صناعة سوى الفروسية ، وأمّا الشّعر فلم يقله إلا مفاخرة بالأمجاد .

وعلى هذا الأساس لا يتبـين الباحث فيه أثراً للمعناة ، لا بـل لا يتبين فيه أثراً أجنبياً وإنّما يتبـين فيه أثراً عربياً خالصاً يتحدد باشتمـال شخصيته على سجايا الفرسان الـذين جعلوا الشعر ساعة نشيداً للـبطولة ، وساعة أخرى للهو والتصابـى ، وهكذا كانت حياتهم موزعة بين قـتال ولهو ، وكان من ضروب اللهو عندهم التغزل بالنساء وذكر أخبارهن فى الأشعار .

٣ - لقد جاء قسم مـن صبحيّات أبى فراس فى بدء قصائد الـفخر ، لهذا بدت المعانى الغزليّة موسومة بشئ من التفـاخر ، بمعنى أن الشاعر قد كشف فيها عن شيم الـفارس الذى يجمع فى شخـصيته صفات متضـادة ، كأن يكون صلبـاً عنيداً وجـسوراً فاتكـاً فى المعارك أمـام الخصم ، وليـناً متذلـلاً فى الحب، يستجدى من الحبيب وصلاً ويطلـب منه وداً على ما يظهره الحبيب من هجر وجفوة وخصام ، فهذه الصـفات تكون عادة عند الفارس المحب مجالاً للتفاخر .

ولاشك أن تلـك الملاحظات الثـلاث من شأنهـا أن توجد صلة قـوية بين صبحـيات أبى فراس وغزل مـتقدميه ، وتنـأى بها فى الوقـت نفسه عن الـتأثر بالألبة علـى النحو الذى أشار إليه «بركـلمان» ، ولسوف تتأكد لنـا هذه المسألة بالنظر إلى مفهوم الألبة عند الغربيين .

ثانيا: الألبة (ALBA) :

أخذت كلـمة (ALBA) من لغة البـروفنسال (provence) التى عُرفـت فى جنوبى فرنـسا فى القرون الوسطى ، وهى تقـابل كلمة (aubade) المأخوذة من

الفرنسية القديمة المسمّاة بـ الأويل (Oil) وتعنى أغنية الفجر[1] :

والألبة أو الفجرية غرض من أغراض شعر البروفنسال الوسيط ، وقد ظهر هذا الشعر كما يجمع الدارسون منذ القرن الثانى عشر الميلادى على يد شعراء جوالين عرفوا باسم التروبادور[2] ، وقد نظموا شعراً غنائياً تعبيراً عن الحب الرفيع ، وبالغوا فى إظهار لواعج الحب بعد ليلة يقضيها المحب مع محبوبته ، وقد أضافوا إلى كل ذلك وصف مشاعرهم وشكل الطبيعة فى الفجر وتعرضوا لذكر الرقيب أو العاذل الذى ينغص الحبيبين متعة البوح بالشوق ويضطرهما إلى الكتمان[3] .

ومن الواضح أن شعراء الألبة هم التروبادور أنفسهم ، وهم الذين كونوا طبقة من الشعراء السادة أو الفرسان ، وكان منهم بعض الملوك مثل ريتشارد ملك إنكلترة الذى كتب شعراً بلغة جنوب فرنسا ، بقيت منه قصيدة غنائية جميلة، قيل إنه كتبها لما سجنه دوق المجر عند عودته من الحروب الصليبية[4] .

ويفرق الدارسون بين التروبادور (الشاعر) والجوغلار[5] ، ذلك أن التروبادور شاعر وملحن عاشق يقرض الشعر ويبتكر المعانى والصور ، ثم يلحن شعره ، وهو من طبقة اجتماعية توسطة أو رفيعة . أما الجوغلار فهو مغن جوال يتكسب بالغناء ، وهو من طبقة فقيرة ، يعتمد فى أغانيه على شعر التروبادور . لا بل إن الجوغلار خادم للتربادور يقوم بنشر شعره بين الناس فى

---

(١) مجموعة من المؤلفين (تاريخ الأدب الغربى) ط دار طلاس بدون تاريخ ، ص ٩٨ .

(٢) كلمة تروبادور بالفرنسية أصلها Trovare وتعنى وجد ، و Trobar وتعنى حرك وفتش وبحث .

(٣) وهبه مجدى (معجم مصطلحات الأدب) إصدار مكتبة لبنان ، ص ٨ .

(٤) أمين ، أحمد وزكى نجيب محمود (قصة الأدب فى العالم) ط : لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر ١٩٤٣ م ، ص ٣١٩/١ .

(٥) الجوغلار : ترجمة عن الانكليزية (Juggler) والأصل فرنسى وهو (Jougleur) أى لاعب خفة ومهرج .

الأماكن التى يرتادها كالساحات والقصور . وقد كان الجوغلار رسولاً بين التروبادور وعشيقته ، وذلك حين ينقل إليها رسائل العشق شعراً فى غنائه ، ولهذا كان لكل شاعر من التروبادور من يتبعه من الجوغلار ، وعلاقته به كعلاقة المغنى بالشاعر .

ويذكر الباحثون أن الجوغلار أدنى إلى أصحاب التسول والكدية والحيلة الذين يعرضون حركاتهم البهلوانية أمام المتفرجين ، ويلعبون على عادة المهرجين بالقردة والكلاب والقطط لجذب الناس قبل أن يباشروا الغناء بأشعار التروبادور. ويبدو أن الجوغلار ظهروا قبل التروبادور ، فلما جاء التروبادور جندوهم لإشاعة أشعارهم لتصل إلى مسامع السيدات المتزوجات فى قصورهن[1] .

أما موضوعات شعر التروبادور فدارت حول اتجاهات عدة منها :

١ - **الباستوريل : (La Pastourelle)** أو الرعويات ، وهى قصائد غنائية ذات أشكال درامية ، تصور مغامرات الحب بين الشاعر فى أثناء تجواله وراعية يصادفها فى طريقه ، وهى ترعى القطيع وتجمع الأزهار .

٢ - **الألبة : (Alba)** أو الفجرية وهى من الشعر الغنائى الذى يتكرر فيه ذكر الفجر فى نهاية كل مقطع ، ويتحدث الشاعر فيه عن ليلة قضاها مع صاحبته وهما يتبادلان الشوق إلى مطلع الفجر .

٣ - **التانسون : (La Tençon)** أو المطارحات وهى مناظرات شعرية تدور حول موضوع غزلى بين شاعرين[2] .

---

(١) ميسوم ، عبد الإله (تأثير الموشحات فى التروبادور) ط : الجزائر ١٩٨١ م ، ص ١٤٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٥٢ ، وفى كتاب : A DICTIONARY OF LITERARY TERMS يذكر أنواعاً أخرى لشعر التروبادور مثل : The canso. The sirventes

وأمـا نماذج شعر الغناء فى الغرب فلعل أهم من يصوره الشاعر الفرنسى « بنوا دى سـانت مور » (Benoit de Sainte More) الذى نظم قـصة طروادة (Roman de Troie) فى قصيدة جاءت فى ثلاثين ألف بيت ، وكان ذلك حوالى سنة ١١٦٠ م ، وقد اقتبـسها من ترجمة لاتينية أخذت فـى الأصل من قصتين يونانيتين : داريـس فريجيوس (Dories) ، ودكتس كريـتسيس (Dictys)[1] وقد أقام دو سانت مور قـصيدته مستفيداً من أحـداث هاتين القصتين مضيفـاً إليهما بعض المعانى الغزليـة التى تعد عند كثير من الباحثين أصلاً اعتـمد عليه كثير من الشعراء الغنائيين الذين جاؤوا من بعده .

وقد استأثرت هذه القصيدة باهتمـام الشعراء الأوروبيين الذين تأثروا بموجة التيار الغنائى المتمثل بحركة التروبـادور ، فترجمت إلى اللاتينية بعنوان « تاريخ طروادة » والذى ترجمها هو جيدو ويلى كولون فى القرن الثالث عشر الميلادى فاطلع عـليها الشاعر الإيطالى جيوفـانى بوكاشيو (١٣١٣ - ١٣٧٥ م) واعتمد عليها فى مادة قصيدته التى سماها «تريلوس وكريسيدا» وقد أضفى على الأصل روحاً شعرية أخرجتها عن قالبها القصصى الذى حافظ عليه «دوسانت» .

وعندمـا جاء الشاعر الإنكـليزى جيفرى تـشوسر (١٣٤٠-١٤٠٠م) أعاد نظم القصيدة من جديد ، فبلغت عنده ثمانية آلاف بيت استعار فيها من قصيدة بوكاشيو الآنفة ألفين وسبعمائة بيت[2] .

وعلـى هذا النحـو تعاور هـؤلاء الشعـراء قصة حرب طـروادة ، وبطلـها ترويلـوس ابن الملك بريـام ، وصورت القصة كـيف وقع ترويلـوس فى حب سيدة أرملة اسمها كريسيدا ، وهى ابنة العرافة كالكاس ، وكانا يلتقيان بمساعدة

---

(١) مجموعة من المؤلفين (تاريخ الأدب العربى) ، ص ٩٩ .

(٢) هيرلاندز ليليان (دليل القارئ إلى الأدب العالمى) ترجمة محمد الجورا ، دار الحقائق بيروت ١٩٨٦ م ، ص ١١١ .

صديق اسمه بنداروس ، ولما اشتجر الحب فى قلبيهما تعاهدا على الإخلاص والوفاء ، إلا أن كريسيدا سرعان ما غدرت بتريلوس ، فوقعت فى حب ديوميد الإغريقى ، فقرر تريلوس التخلص من حياته ليؤكد إخلاصه فى الحب .

ولم يعن تشوسر بالجانب العاطفى للقصة بقدر عنايته بكشف الأسباب التى حالت دون زواج ترويلوس بكريسيدا ، إذ ترسخ هذه الأسباب ، كما يعرضها مفهوماً للسعادة غير المفهوم الذى يتحقق بالزواج ، وهو المفهوم المتصل بتقاليد الحب الملوكى الذى يرى فى الزواج ما يعطل الحب الحقيقى .

وترويلوس فى قصيدة تشوسر يمثل ذلك الجانب من الحب ، فنراه يجد متعته فى الكتمان والحرمان ، والإصرار على الإخلاص والوفاء والإذعان لرغبة المحبوبة ، ثم الإندفاع إلى الموت فى سبيل الحب .

أما كريسيدا فتبدو بعيدة عن هذه المشاعر السامية ، فهى متكبرة طاغية غير مخلصة ، تعمد إلى خيانة حبيبها ، فتفضل عليه ديوميد عندما تعود مع الأسرى الإغريق .

وهناك شخصية ثالثة في القصيدة ، وهى شخصية بندراوس العاذل، الذى كان فى البدء وسيطاً بين ترويلوس وكريسيدال ، لكنه انقلب إلى العذل ثم أخذ يحذر ترويلوس من عواقب الغرام ليصرفه عن حب كريسيدا عندما هجرته ، إلا أن ترويلوس لم يستمع إلى نصائحه وظل ينتظر عودتها على أسوار طروادة .

وتشوسر فى قصيدته لا يحمل كريسيدا وزر الخيانة التى أودت بحياة ترويلوس ، ويجعل المسئول عنها تقاليد الحب نفسها ، التى تستوجب من المحب التضحية بمعزل عن موقف المحبوب ، ولهذا ألقى ترويلوس نفسه في الهلاك ، ولما قتل صعدت روحه إلى السماء «وقد نظر إلى الأسفل إلى البقعة الصغيرة للأرض من منظار زمنى ومكانى ليس لهما حدود ، يضحك من

أصدقائه الذين يبكون لوفاته»[1] .

وتعد هذه القصيدة فى الغرب مثالاً للحب العفيف المخلص ، لأنها تتكلم على حب ملوكى يجد متعته فى الكتمان والألم والحرمان ، ويبلغ غايته فى الفناء من أجل المحبوب . وهذا اللون من الحب نادر عند الغربيين ، لا يكاد ينطبق إلا على فئة التروبادورين ، أما العرب فقد عرفوا ألواناً منه منذ جاهليتهم ، وغزل عنترة العبسى مثال طيب لهذا الحب ، وبعد مجئ الإسلام أصبح الغزل العفيف تياراً عظيماً عند العذريين .

والصبحيات التى شهرها أبو فراس فى طائفة من شعره ، لا تدخل جميعاً فى باب الحب العفيف ، وهى ليست فى الوقت نفسه غزلاً مكشوفاً ، وإنما هى وسط بين العفة والابتذال ، لأنها مغامرة فى الحب عادة بلقاء ليلى بعيداً عن العيون ، وفيه يصرح الشاعر أحياناً بشئ من اللهو والالتذاذ والعبث ، وأحياناً آخر يتعفف . والفجريات فى آداب الغرب لا تختلف عن الصبحيات فى شئ . وأما قصيدة تشوسر التى وقفنا عندها منذ قليل ، فإنها تغرف من الفجريات كثيراً من المعانى السامية فى الحب كالكتمان والعفّة والتضحية ، ثم إنها تستعير فى بعض مشاهدها الإطار الزمانى للقاء ، فيكون غالباً فى الليل ، حيث يلتقىترويلوس بكريسيدا على أسوار طروادة ليبث إليها لواعج الشوق وألم الفراق ، غير أن تشوسر فى هذه القصيدة يعطى المعانى بعداً فلسفياً عندما يجعل الألم والفناء غاية الحب الملوكى ، وفى ضوء هذه الفلسفة يغدو ترويلوس مترنّماً بالألم والشّقاء يعزف على قيثاره حتى لكأن الآلام هى مطلب حبّه .

ومن المهم أن نشير هنا إلى أن هذه القصيدة قد حملت قبساً من الشعر الغنائى المعروف بالتروبادور ، لأنها تعبير عن حب رفيع سمته البارزة هى

(١) المرجع السابق ، ص ١٤٢ .

خضوع المحب لمحبوبته ، والامتثال لها ، إنها بمعنى آخر تخصص عبودية المحب المحبوب على النحو الذى يجسده تشوسر فى قوله[1] :

تحيا قلوبُنا وحزنى ومتعتى
الويل لى لأنى ولدت
جدلنا فى ذلك اليوم خلق ليناً بيننا
لأن الزمن بين صعود وهبوط
أنا ضائع للأبد
أيتها الليلة لم (نايلتو nyltow) يحلّق فوق رؤوسنا
مادامت (أولمينا) تمكث بجوار (جوبتير)

من الواضح أن هذه القطعة تنزف بحب شقى . غير أنها تضفى على ذلك الشقاء بُعداً فلسفياً ، إذ المحب هنا كأنّما يجد متعة فى الشقاء ، ومع ذلك فإن هذا البعد لا يخرجها من إطار الشعر الغنائى ، لأنها صدى قوى للحب الذى عبر عن التروبادور . وهى لا تكاد تعكس معنى الألبة بوضوح إلا من حيث الإشارة إلى ذلك اللقاء الليلى ، ولكنها تنطوى على المعانى الغزلية العفيفة والمشاعر السامية وهذا يجعلها موصولة بشعر التروبادور .

(١) القطعة مترجمة أخذت من كتاب :

A DICTIONARY OF LITERARY TERMS, PP. 8,

ونصها :

Myn hertes lif trist and my pleasaunce
That I was born alls, what me is wo
That day of us moot make disseveraunce
For tyme it is toryse and hennes go,
Or ellis I am lost for evere mo!
Onyght allas why nyltow over us have
As long as whan almena lay by jove.

ومن الملاحظ هنا أن العواطف التي تعبر عنها المقطوعة قريبة من شاعر الحب في قصائد الغزل العربي ، ولكن هل هذا التشابه يعني أن ثمة تأثيراً حدث بين الغزل العربي والشعر الغنائي في الغرب ؟

ثالثاً: العلاقة :

قلنا إن شعر الألبة جزء من شعر التروبادور الذي ظهر في جنوبي فرنسا منذ القرن الثاني عشر الميلادي ، وقد دارت أغلب صوره حول موضوع الحب المتعفف ، وقد امتاز هذا الشعر عامة بالبساطة لارتباطه بالغناء ، إلا أن قسماً منه جاء مجوداً ببعض الزخارف ، واعتمد على نوع من الإيقاع ، بعض قواعد التقفية ، ومن هنا جاءت بعض أبنيته وأوزانه على أنماط شعر العرب ، وعلى ذلك لم تكن قيمة هذا الشعر متمثلة بموضوعه الذي لم يكن معروفاً في آداب الغرب قبل التروبادور فحسب ، وإنما تمثلت بطريقة صياغته وصوره وأخيلته التي أشبهت طرائق الصياغة الشعرية عند العرب ، ومن هنا لاحظ الدارسون أن هذا الشعر إنما اعتمد على شعر الأندلسيين خاصة وشعر العرب عامة ، فمن حيث موضوعه استمد التروبادوريون من شعر العرب في الأندلس عواطف الحب المهذبة ، وأخلاق الفرسان في العشق ، إنهم على حد تعبير بريفولت اعتمدوا على المثالية العربية في الحب[1] . ودعوا في شعرهم إلى احترام المرأة لكونها رمزاً للجمال ، وهذا الأمر لا نظير له في آدابهم قبل القرن الثاني عشر الميلادي .

وقد وقف بعض الباحثين عند جوانب التأثر بين شعر التروبادور وشعر العرب في الأندلس بخاصة الموشحات والأزجال ، فذكر أحمد أمين أن شاعر التروبادور وليم دي بواتييه نظم بعض شعره على أوزان ابن قزمان ، وأحياناً

---

(١) ميسوم عبد الإله (تأثير الموشحات) ص ١٥٤ .

على أوزان قريبة منها[1] ، وابن قزمان زجال أندلسى توفى نحو سنة (٥٥٥ هـ) وهو سابق حركة التروبادور بأكثر من نصف قرن ، ويشير د. ميسوم أن موضوع الصبحيّات قد اضمحل عند العرب فى زمن ابن قزمان ، لأنه صار ينظم فى الزجل دون الفصيح[2] ، وهذا يعنى أن هذا اللون من الشعر ظل يتردد فى الشعر الفصيح قرابة قرنين من الزمان قبل أن يضمحل ، أى من القرن الرابع الهجرى وقد بلغ هذا الموضوع ذروته على يد أبى فراس ، إلى القرن السادس عندما أدخله ابن قزمان فى الزجل العامى ، وبعد ذلك انتقل هذا الموضوع إلى شعر التروبادور فى القرن الثانى عشر الميلادى بطريق ابن قزمان وغيره كما يجمع الباحثون .

وصلة التروبادور بزجل الأندلسيين ثابتة ، تحدث عنها غير واحد من الدارسين فى الغرب والشرق ، فقد أثار د. عبد الوهاب عزام الأصل العربى لكلمة تروبادور[3] ورجح د. ميسوم أنها مأخوذة من الأصل (طرب - طرَّب) بمعنى تغنّى أو من كلمة (ضَرَب) بمعنى عزف ، ثم أضيفت إليها (آر) فقالوا : طروبآر ، أو ضروبآر[4] .

وتوسع د. ميسوم فى الحديث عن علاقة الزجل الأندلسى بالتروبادور من حيث الشكل العرضى ، فوجد أن شعر التروبادور موضوع على أوزان ابن قزمان ، وقد اعتمد فى ذلك على بحث بريفولت فى هذا الموضوع ، وقد قرر بريفولت أن التروبادور اقتبس نغمة الزجل الأندلسى ، فاستفاد من طرائق نظمه، وبذلك وجد نماذج جاهزة للمضمون والأسلوب معاً[5] .

---

(١) أمين ، أحمد (قصة الأدب فى العالم) ذكر أن له مقالة فى مجلة الثقافة العدد ١٩٩ ، ص ٣٢١ .

(٢) ميسوم ، عبد الإله (تأثير الموشحات فى التروبادور) ص ١٥١ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٧٩ .

(٤) المرجع السابق ، ص ١٨١ .

(٥) المرجع السابق ، ص ١٨١ .

فمن جهة المضمـون اقتصرت موضوعات التروبادور على الـغزل تعبيراً عن عشق الشعراء للسيدات المترفات ، وقـد اكتسب هذا الغزل لوناً إبداعياً فى آداب الغرب لكونه امتاز بحدة العواطفق النبيلة[1] .

وهو فى الوقـت نفسه يصور الأوضاع الاجتـماعية فى جنوب فرنـسا التى وقعت تحت سيطـرة الإقطاع ، فكانت بنات اللوردات يزوجن لأسـباب سياسية للإقطاعيـين ، وكن يرحبن بالاحتفالات التـى تقام فى قصورهن بحـيث يتوجه الشعراء إليهن بالـغزل معتمدين على الكلمات المتقـاة ، هكذا ارتبط التروبادور بالغزل الذى يغنى فى القصور ، وهو فى حقيقته ليس عفيفاً كما يزعم قائلوه[2] لهذا فهو شبيه من هذه الناحية بالغزل القصصى عند العرب ، لأنه يقطع شوطاً بالغاً فى وصف المتعة التى يقتنصها الشاعر من محبوبته على غفلة من الرقباء ، وهو المعنى الذى ألح عليه شعر الألبة خاصة ، ولهذا انصرف عدد من الباحثين فى الغرب لبيان هذه الناحية ، فكان السابق فى هذا المضمار « خوان أندريس » وهو من اليسـوعيين الذين طردوا من إسبانيا سنة ١٧٦٧ م ، قد نشر كتاباً مهماً بالإيطالـية فى سبعة مجلـدات سماه : (أصول كل الآداب وتطورهـا وأحوالها الراهنـة) ، واعتمد فـى هذا المؤلف عـلى ما قرأه مـن مخطوطـات فى مكتـبة الأسكوريال ، وقـد أقر أندريس فى هذا الكـتاب بأثر الأدب العربى فـى الشعر الغنائى الأوروبى ، ثم جاء بعده مارتن هارتمـان وجوليان ريبيرا الذى ألف كتاباً حول (الـشعر الغـنائى المـكتوب بالـلاتينيـة الدارجة فـى الأندلس الإسلامـية) وأحدث به دويًّا هائلاً فى الـغرب عندما قال فيه : إن الشعـر الغنائى الأوروبى لم يفعل أكثر من تقليد نماذج الوشاحين الأندلسيين[3] ثم جاء نيكل فنشر ديوان ابن قزمان باللاتينية ، وكتب بحثاً (عن الشعر الغنائى على جانبى جبال البرنات

(١) مجموعة من المؤلفين تاريخ الأدب الغربى ، ص ١١٥ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٦ .

(٣) القلماوى ، سهير (أثر العرب والإسلام فى النهضة الأوربية) الهيئة المصرية العامة للتأليف ، ص ٤١ .

فى حدود سنة ١١٠٠ م) . وهكذا تتابعت بحوث الغربيين فى هذا الموضوع ، ولا يزال أثيراً لدى الباحثين حتى يومنا هذا .

وتجدر الإشارة إلى جهود أندريس فى هذا الاتجاه لكونه فاتحاً لهذا الباب الذى ولج منه دارسو الغرب لملاحظة أثر الشعر العربى فى الشعر الأوروبى ، وقد جعل شعر البروفنسال خاصة ينتسب إلى شعر العرب أكثر من انتسابه إلى الشعر اليونانى واللاتينى ، ذلك أن شعر الأندلس كان أقرب مورداً .

وهنالك من ينكر أثر شعر العرب فى شعر البروفنسال ، أمثال شاخت فى كتابه (تراث الإسلام) . وقد زعم أن موشحات الأندلسيين قد وجدت بدافع تأثرهم الأشكال الشعرية التى كانت سائدة فى إسبانيا حين فتحها العرب ، يقول: «إن ظهور نوع جديد تماماً من الشعر الأندلسى يجعل المرء يفترض أنه يعود إلى أكثر من الصدفة ، ومع ذلك فيما يتعلق بالمحتويات الجمالية ، والصور الشعرية لا تدل على أكثر من التقارب المتوقع بالنسبة لأغانى الحب التى تقال فى ظروف مماثلة . كما أن شواهد الأوزان الشعرية التى درست فى الآونة الأخيرة باعتبارها أهم مفتاح لبيان التأثر المحتمل لم تؤد حتى الآن إلى نتائج جلية ويظل هناك احتمال فى ألا يكون الموشح والزجل من ابتكار العرب المسلمين فى الأندلس، إنما تأثر بأشكال شعرية مارسها أهل البلاد الإسبان»[١].
والاحتمال الذى يقيم عليه شاخت رأيه ناجم فى الأصل عن فهم خاطئ لطبيعة ابتكارات الوشاحين الذين جعلوا مركز الموشح أو خرجته تنتهى بلفظ عامى أو أعجمى . فكان ذلك أوهم بعض الدارسين الغربيين أن الموشح إنما نشأ بتأثير غناء الإسبان وأزجالهم ، على ذلك برزت دراسات فى الغرب تدرس الخرجة الأعجمية التى فى نهاية الموشح على أنها دليل على تأثر الأندلسيين نماذج الشعر

(١) شاخت وبوزورث (تراث الإسلام) ترجمة حسين مؤنس وإحسان صدقى ، سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٧٨ م ، ص ١٧٣ .

اللاتينى الذى عـرف فى إسبانيا فى أثناء فتحـها أو قبل ذلك كالتى كتبـها اميليو غرسى غوميس بعنوان : (خرجة باللاتينية الدارجة فى موشحات عربية) .

والصحيح أن الموشح عربى اخترعه محمد بن حمود القبرى الضرير ، كما يذكر ابن بسام ، وكـان يضع الموشحات على أشطار الأشعار ، ويـصنع أكثرها على الأوزان المهملة ، ويأخذ اللفظ العامى أو الأعجمى ويسميه المركز(١) وكان أول من تنبه إلى قيمة هذا النص المستشرق الإسبانى جوليان ريبيرا ، وقد اعتمد عليه فى إثبات وجود شعر لاتينى فى إسبانيا قبل الفتح الإسلامى(٢) .

وما انتهى إلـيه ريبيرا فى بحثـه حمل بعض دارسى الغرب عـلى الوهم أن هنالك علاقـة بين الموشح واللغة اللاتيـنية التى كانت سائدة فـى الأندلس قبل الفتـح العربى ، بطـريق ملاحظتـهم ما جاء فى خـرجة الموشحات مـن ألفاظ أعجمية ، والحقيقة أن الوشاحين الأندلسيين قد قصدوا إلى تضمين موشحاتهم مثل هذه الألفاظ التـى هى دون لغة الموشح الفصيحة فكـان ذلك من باب بناء الموشح ولا علاقة له بنشأة الموشح لأن أصله عربى بلا شك .

ومهـما يكن مـن أمر فإن قضـية المؤثرات بـين الأدبين الغربـى والأوروبى ثابتـة، ولا تزال الدراسات تحقق نجـاحاً عظيماً فـى تأكيد هذه العـلاقة ، ومن المؤكد فى ضوء تلك الدراسات أن للعرب إسهامـاً مهماً فى حركة الشعر الغنائى الأوربى المعروف باسم التروبادور عامة ، وما يسميه الغرب بشعر الألبة خاصة، وكان ذلك ثمرة من ثـمار التواصل بين الشرق والغرب . علـى أن فضل السبق يعود للعرب فـى هذا المضمار ، وعليه تكون إشارة كارل بـروكلمان إلى أن أبا فراس ردد معنى الألـبة فى شعره لا معنى لـها ، لأنه سبق شعراء الألبـة بنحو قرنين من الزمان . وإذا كـانت هنالك علاقة بين الألبة والصبـحيات فإن شعراء الألبة قد أخذوا من الشعراء العرب .

(١) ابن بسام (الذخيرة) القسم الأول ٢/١ .

(٢) القلماوى سهير (أثر العرب) ، ص ٤٢ .

المراجع

- **أحمد أمين وزكى نجيب محمود** ، قصة الأدب فى العالم ، ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر ، ١٩٤٣ .
- **أحمد حسن الزيات** ، مختارات من الأدب الفرنسى ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ، ١٩٥٢ م .
- **ابن بسام** ، الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة ، ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٩ م .
- **الطاهر بن عاشور (تحقيق)** ، ديوان بشار بن برد ، إصدار لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر ، ١٣٦٩ هـ .
- **ج. ثورنلى وج. روبرتس ترجمة د. أحمد الشويخات** ، الأدب الإنكليزى من البدايات إلى ثمانينات القرن العشرين ، ط. دار المريخ السعودية ، ١٤١٠ هـ .
- **حسن كامل الصيرفى (تحقيق)** ، رسالة طيف الخيال للشريف المرتضى ، مطبعة عيسى البابى الحلبى ، ١٩٦٢ م .
- **حسيب الحلوى** ، الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى ، دار الشروق ، حلب ، ١٩٩٤ م .
- **سامى الدهان (تحقيق)** ، ديوان أبى فراس ، ط. بيروت ١٩٤٤ م .
- **سهير القلماوى** ، أثر العرب والإسلام فى النهضة الأوروبية ، ط. الهيئة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٧٠ م .

- **شاخت وبوزورث ، ترجمة حسين مؤنس وإحسان صدقى** ، تراث الإسلام ، سلسلة عالم المعرفة - الكويت ١٩٧٨ م .
- **عبد الإله ميسوم** ، تأثير الموشحات فى التروبادور ، ط. الجزائر ١٩٨١ م.
- **كارل بروكلمان ، ترجمة عبد الحليم النجار** ، تاريخ الأدب العربى ، ط ٤، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٧ م .
- **ليليان هيرلاندز . ترجمة محمد الجورا** ، دليل القارئ إلى الأدب العالمى ، ط. دار الحقائق بيروت ، ١٩٨٦ م .
- **مجدى وهبه** ، معجم مصطلحات الأدب ، إصدار مكتبة لبنان ١٩٧٩ .
- **نعمان القاضى** ، أبو فراس الحمدانى ، الموقف والتشكيل الجمالى ، ط. دار الثقافة بمصر ، ١٩٨٢ م .
- A Dictinary of Literary Terms, Magdi Wahbba - Beirut : Librairie du Liban, 1974.

القضية الثالثة :

بنية اللغة الشعرية فى القصيدة العربية المعاصرة *
شعر خليل حاوى نموذجاً

* نشر هذا البحث فى « التـجديد » مجلة علمية نصف شهرية محـكمة السنة الخامسة (العدد الخامس) فبراير ١٩٩٩ م ، تصدرها الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا .

لا يتم تحليل أى خطاب إلا فى ضوء نظرية شاملة ، وتصور واضح وشامل للمبادئ الكلية التى تكون عناصر النظرية : ماهية الشعر ، طبيعته ، وظيفته ، علاقته بالحياة والحضارة الإنسانية . إن هذا التصور العام للشعر ، ينبغى ألا يؤخذ بمعزل عن النظرية الأدبية العامة ؛ فالرواية والسيرة الذاتية وسائر الفنون الأخرى ، كلها تلتقى مع الشعر فى الجذور الثابتة التى تمد النظرية الأدبية العامة بعناصر النماء والنضارة والحياة ، وكذلك لا يتم تحليل أى خطاب إلا فى ضوء أدوات ومفاهيم اجرائية دقيقة . إلا أن هذه المفاهيم الإجرائية قد تختلف من جنس أدبى إلى جنس آخر ومن فن إلى فن . وما نلحظه اليوم فى الساحة هو التعدد فى التصورات النظرية ، والتنوع فى المفاهيم، مما يؤدى إلى اختلاف كبير فى عملية تأويل الخطاب الشعرى – ومعنى ذلك أن يكون المنهج منسجماً مع التصور الذى تمليه النظرية .

إن البحث يتوخى تحقيق هدفين متلازمين ، ويتمثل الهدف الأول فى امتلاك تصور نظرى لشعرية مفتوحة ، تربط بنية النص الداخلية بأسيقتها التاريخية والحضارية والاجتماعية والثقافية ، بينما الهدف الثانى يتحدد فى دراسة الأعمال الشعرية لخليل حاوى « نهر الرماد » ، و « بيادر الجوع » ، دراسة شمولية تتسم بالدقة والعمق ، خاصة وأن أعمال هذا الشاعر المتميزة فى الشعر العربى المعاصر ، لم يفرد لها النقد الشعرى العربى دراسة خاصة ، تحيط بها من مختلف جوانبها ومستوياتها الشعرية ، فكل ما قدم حتى الآن ، وفى حدود ما أعرف ، لا يتجاوز تناول مسألة جزئية أو ظاهرة معينة فى تلك الأعمال ، فتضيع بذلك حقيقتها الشعرية التى تتحدد من خلال مكوناتها البنيوية التى تتعالق فيما بينها تعالقاً عضوياً وجدلياً ، يصعب معه النظر إلى مكون معزول عن بقية المكونات الشعرية الأخرى ، بل أكثر من ذلك إن كثيراً

من الدراسات النقدية التى تعاملت مع شعر خليل حاوى بما لم تكن لغتها النقدية فى مستوى اللغة الواصفة التى يتطلبها النقد الشعرى العربى اليوم ، مما يؤكد أنها لا تستند على خلفية نظرية تميز بين النص الإبداعى المحدد هنا فى الشعر ، والنص النقدى الذى يؤسس قراءة منتجة للمعنى بلغة واضحة تعتمد على الاقتصاد والتجريد والشمول .

لذلك أسعى من أجل تحقيق الهدفين السالفى الذكر إلى الإحاطة بكل المقترحات النظرية التى قدمتها الشعرية سواء فى المركز أو المحيط ، وكذا الاستيعاب الجيد لشعرية الدواوين الثلاثة لخليل حاوى .

وقد توصلت إلى نتائج مشجعة لى على النص قدماً فى طريق تعميق البحث ، منها ما يتعلق بالجانب النظرى الذى أهتم فيه بالبحث عن نظرية شعرية مفتوحة ، ومنها ما يتعلق بالجانب التطبيقى الذى اهتديت فيه إلى أن شعرية الدواوين الثلاثة محكومة بثلاثة جوانب فى الحس : الوجودى ، الحضارى ، الحداثى . لهذا سيتجه عملنا إلى الكيفية التى تظهر بها هذه المستويات الثلاثة فى البنية الشعرية .

وإذا كان الأمر كذلك فإن شعرية « نهر الرماد » و « الناى والريح » و « بيادر الجوع » لا يمكن رصدها اعتقاداً فقط على اقتراحات مختلف النظريات الشعرية التى ارتكزت على فرضية الانزياح ، بل واعتقاداً أيضاً على اقتراحات أخرى للشعريات التى تتوسع تجاه البعد التداولى والمتلقى ، فإذا كان الاهتمام يتجه فى الأولى إلى تأكيد الأدبية وبحثها بوصفها مادة قابلة للتحليل ، ودراسة الأبنية الأدبية والإجراءات التعبيرية ، فإن الثانية ترى أن ماهو أدبى لا يتحدد بواسطة « الأدبية » وهى مجموعة من الخصائص البنيوية أو الملامح اللفظية الملازمة ، وإنما يتحدد بصفة خاصة بواسطة الاعتراف بنوعية معينة من الانتاج

وباستقبال تواصلى من طرف القارئ . فيكـون النظر إلى اللغة الأدبية بوصفها نظـاماً معقـداً للاتصال ، يـتطلـب تجاوز مستـويات الصـياغة اللـفظية وأيـضاً المستويات النصية متى يتم تناول العمل الأدبى انطلاقاً من دائرة الاتصال الأدبى والثقافى والاجتماعى .

قد يبـدو فى الظاهـر أننا نجمع بـين نظريتـين شعريتين مـختلفـين إلى حد التناقض ، والأمر لـيس كذلك ، لأن سنة التطور أكدت أن النظـريات الشعرية التى ركزت على الأدبية من خلال البنية الداخلية للنص ، وإن كانت قد قدمت نتائج مـفيدة في التعرف عـلى خصوصية الـنصوص الأدبية لا يمكن إغـفالها ، فإنها عزلـت النص عن سياقه التـواصلى ، لذلك لابد من تدارك هـذا النقص بفتـح النص علـى هذا السيـاق الذى يشكـل الأساس فى التـعرف على أدبـية النصوص من زوايا متعددة : أدبية ، ثقافية ، واجتماعية .

وقد تأكد لى من خلال قراءة الدواوين الثـلاثة ، أن دراسة الشكل البنائى معزول عن سياق التواصل ، سيؤدى بنا حتماً إلى تقديم نتائج جزئية بخصوص شعريته ، لأن تلك الـدواين تحكمها كما سبق الذكر ثلاثـة مستويات فى الحس (الحضارى ، الوجودى ، الحداثى) ، وتـستدعى شعريتها قراءة البنـية الداخلية فى علاقتها بالسياق التواصلى .

هكذا فإن التصور النظرى الذى نروم بلورته يتحدد فى الشعرية المفتوحة ، حيث ستتجـه جهودنا إلى تعميم القيـود الشكلية التى تظهر مـستويات الانزياح النصية ، لتشمل قيوداً معرفية نفسية وثقافية مستمدة من الذاكرة الموسوعية .

إن الجهود الـتى بذلناهـا فى إطار استيـعاب مختلـف الاقتراحات النـظرية المتعلقة بالنص الأدبى ، جعلتنا نهتدى إلى أن المسار الذى تحركت فيه الاتجاهات التـى عنيت بـالأدبية فى الـغرب، هو البـحث عن قـاعدة نظريـة لعلم الـنص

الأدبى، وقد شكل الشكلانيون الروس نقطة انطلاق فى هذا المسار ، حيث إن كل اقتراحاتهم قد أثرت فى كل الاتجاهات التى جاءت بعدهم ، بل وأكثر من ذلك إنها مازالت تفرض نفسها على كل منشغل اليوم بنظرية النص الأدبى ، نظراً لوجاهتها وخصوبتها فى الدراسة الأدبية .

إن القاعدة النظرية التى اعتمد عليها الشكلانيون الروس قد وجهت أبحاث الأسلوبيين والبنيويين والسيميائيين فى حقل الأدبية ، فتعددت بذلك الآراء والاقتراحات المفيدة لكل تفكير نظرى فى الشعرية أو علم النص الأدبى .

أ - الشكلانيون الروس :

إن ثورة اللسانيات التى انبثقت فى بداية القرن العشرين مع العالم اللغوى سوسير ، دفعت الشكلانين الروس إلى توجيه الاهتمام إلى البنية اللغوية فى النص الأدبى ، باعتبارها قابلة للفحص والتأكد ، وتجاوز كل الطروحات التى تدرس النص الأدبى من الخارج (تاريخية ، اجتماعية ، نفسية ، إيديولوجية) لذلك سعى الشكلانيون الروس إلى تحديد نصوصية النص الأدبى ووظيفته بعيداً عن أحكام القيمة والتعاريف المعيارية التى ألصقتها المجتمعات عبر التاريخ بالأدب ، فكان السؤال الجوهرى الذى شغلهم هو : ما الذى يجعل من عمل ما عملا أدبياً ؟ على حد تعبير جاكبسون ، حيث انصب الاهتمام على أدبية النص .

إن من بين المبادئ الأساسية التى حددها الشكلانيون الروس هو « قانون اقتصاد القوات الحية » الذى يدل على أن خاصية الأسلوب الفنى هو أن يقدم أقصى قدر من الأفكار بواسطة كلمات قليلة ، وقد اعتبر فلوفسكى هذا المبدأ قاعدة كونية من أجل تمييز الأدب عن باقى الممارسات الدلالية الأخرى .

ويعتبر مفهوم الوظيفة الشعرية عند جاكبسون ومفهوم لا آلية اللغة فى النص الأدبى عند شكلوفسكى من أبرز المفاهيم التى طرحها الشكلانيون الروس .

لقد حدد جاكبسون موضوع الشعرية عن طريق تقسيمه العملية التواصلية إلى ستة عناصر (المرسل ، الرسالة ، المتلقى ، السياق ، الاتصال ، السنن) وأبرز أن كل عنصر تقابله وظيفة معينة (المرسل / الوظيفة الانفعالية، الرسالة/ الوظيفة الشعرية ، المتلقى / الوظيفة المعرفية ، السياق / الوظيفة المرجعية ، الاتصال / الوظيفة الغائية ، السنن / الوظيفة الميتالغوية) . وبذلك يميز جاكبسون بين اللغة النمطية التى تدرسها اللسانيات واللغة الأدبية التى هى موضوع الشعرية ، ويؤكد فى الوقت نفسه على أن الشعرية هى جزء من اللسانيات[1] .

وإذا كان كل عنصر من تلك العناصر ترتبط به وظيفة معينة ، فلا ينبغى أن نفهم أن هذه الوظيفة هى دائماً واحدة ، بل إن هيمنة وظيفة على أخرى هو ما يميز أنواع اللغات : اللغة العلمية ، اللغة الفنية ، اللغة الطبيعية .

ولكى يحدد جاكبسون الوظيفة الأدبية يعتمد على محورى الاختيار والتوزيع ، فيؤكد على أن الوظيفة الأدبية تتحقق عبر إسقاط مبدأ التماثل فى محور الاختيار على محور التوزيع .

أما شكلوفسكى فقد قدم مفهوم اللاآلية فى مجال نظرى لا يبتعد كثيراً عن مجال الانحراف أو الانزياح ، ذلك أن هذا المفهوم هو المحدد للغة الأدبية مقابل آلية اللغة العادية . فإدراكنا للعالم واللغة يتم بطريقة آلية ، والكلمات

(١) Essais de linguistique générale. R. JAKOBSON. T, 1, Minuit, p. 214.

انظر : النظرية الأدبية المعاصرة : رامان سلدن ترجمة د. جابر عصفور ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ط. أولى القاهرة ١٩٩١ م ، ص ٢٢ ومابعدها .

التى نتلفظ بها لا نركز انتباهنا عليها ، حيث إننا فى اللغة اليومية لا نهتم إلا بالإشارة والتعيين ، وهو ما يؤدى إلى أن تصير اللغة آلية ، لأن العلاقة بين الدليل والواقع تصبح معتادة ، والكلمات مجرد أدوات نفصح بها عما نريد قوله أو فعله ، دون أن نهتم بصفتها كلمات .

ويرى شكلوفسكى أن الفنان يعمد فى اللغة الشعرية إلى اعتراض الخصوصية الآلية فى اللغة العادية ، بمضاعفة الإدراك عن طريق إضفاء الغموض على الشكل ، ومنع صفة التفرد للأشياء والكلمات عند زيادة صعوبتها الشكلية وهكذا فإن الرسالة الشعرية تعمل على إبراز شكلها الخاص من خلال الصفة ، وتضطرنا إلى أن نركز اهتمامنا حولها ، حتى يتوقف الإدراك عندها ، ويبلغ أقصى درجة من درجة قوته وأمده . وقد اجتهد تنيانوف وموكاروفسكى فى ألا يتحول مفهوم اللاآلية إلى مبدأ ساكن أو كمى ، فأكدا على أن أدات الصنعة ليست فى جملتها هى التى تمنح الشاعرية ، وإنما عمل هذه الأدوات هو الذى يمنح ذلك . إن مفهوم الخاصية المهيمنة عند جاكبسون ومفهوم لا آلية اللغة الشعرية عند شكلوفسكى دفعا الشكلانيين الروس إلى مقاربة النص الأدبى مقاربة علمية تسعى إلى تحديد خصوصيته الأدبية[1] .

ب - الأسلوبية :

إن الأسلوبية حينما تتناول مفهوم اللغة الأدبية بوصفها انحرافًا (انزياحًا) ، فإنها تضفى خصوصية محددة انطلاقـاً من منظورها العام عن اللغة ، وبذلك تتميز فى مفهومها للانحراف عن البنيويين . كيف ذلك ؟

إن الأسلوبيين والبنيويين يشتركون معـاً فى بحث المعطيات اللغـوية للنص

(١) نظرية اللغة الادبية ، ترجمة دكتور حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب ، القاهرة ، صدرت الطبعة الأولى سنة ١٩٨٨ ، ص ٤٤-٤٦ .

الأدبى ، التى تبتعد عن القاعد المستخدمة فى لغة الاتصال ، لكنهما يختلفان فى الهدف ، حيث إن الأسلوبيين يسعون إما إلى ربط انحرافات اللغة الأدبية عن اللغة العادية بالخصائص النفسية التى يثيرها (ليوسبتزر) أو إلى إبراز أثر هذه الانحرافات فى القارئ (م. ريفاتير) . فى حين شكل انحرافات اللغة الأدبية عند البنيويين هدفاً لتحليلهم . لقد جاء (ليوسبتزر) إلى اللغة الأدبية بمصطلح الانحراف ، وأكد أن اللغة الأدبية انحراف عن اللغة الطبيعية لا بسبب المعطيات الشكلية التى ترد عليها ، بل لأنها صورة خاصة تترجم عن أصالة روحية وقدرة إبداعية متفردة هى التى ينبغى على المنهج النقدى أن يكتشفها . ويقوم منهجه على محاولة مد الجسر بين الانحراف اللغوى وأصله السيكولوجى الذى يعثر على معنى وتفسير موحد لخصائص اللغة الأدبية[1] .

وإذا كان ليوسبتزر يربط بين الذات والموضوع فى الإبداع اللغوى . فإن ريفاتير يتجه وجهة أخرى ، حيث يربط بين الخصائص الداخلية للنص والقارئ من خلال مفهومه للأسلوب بوصفه أثراً فى القارئ . ومحاولته هذه تعتبر طموحة فى اتجاه تحديد دور المتلقى فى الأسلوبية ، إلا أنها ماتزال موضع نقد إلى اليوم ، وذلك يعود إلى عدم تحديده مفهوم القارئ بدقة[2] .

وإذا كان ريفاتير يرتبط بشكل ضمنى بأسلوبية الانزياح ، إلا أنه لا يعنى بالتعارض بين الانزياح الملحوظ داخل النص وبين المعيار النحوى الخارج عنه ، بل يعنى بالمفارقة بين عنصرين نصيين فى متوالية من الأدلة اللسانية ، فيتم التركيز على عنصر نصى متوقع متبوع بعنصر غير متوقع ، وهكذا يكون ريفاتير قد فتح الأسلوبية على السياق النصى .

---

(١) راجع : شفرات النص : د. صلاح فضل ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ص ٩١ ومابعدها، وانظر البلاغة الأسلوبية ، ترجمة الدكتور محمد العمرى منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية ، الطبعة الأولى ١٩٨٩ - الدار البيضاء ، ص ٢٩ ومابعدها .

(٢) نفسه ، ص ٣٥ .

ج - البنيوية :

لقد انتقلت أعمال الشكلانيين الروس إلى فرنسا عن طريق الترجمة التى قام بها كل من تودوروف ورولان بارت . فكان نتيجة ذلك أن أقلع النقد الفرنسى عن الطريقة اللانسونية فى دراسة الأدب ، وتوجه نحو دراسة الأدب من الداخل على غرار الشكلانيين الروس ، وقد أبدى رولان بارت حماساً شديداً بهذه الأعمال ، وانبرى كل من جان كوهن وتودوروف إلى المساهمة فى إغناء حقل الشعرية .

يتجاوز جان كوهن الخطوط التى وقفت عندها البلاغة القديمة ذات المنظور التصنيفى الخالص . لأنها كانت تعد أصناف الانزياح عوامل مستقلة تعمل لحسابها الخاص . فيبدأ كوهن فى البحث عن القاسم المشترك بين الانزياحات بمختلف أصنافها ، ويؤكد على أن أصناف الانزياحات لها طبيعة متشابهة وجدلية ، ليتجاوز استقلالية الانزياحات بعضها عن بعض ، والتى فرضتها البلاغة القديمة ، وقد أدت محاولته إلى تقديم شكل متناسق يتضمن مختلف العمليات التى يتأسس عليها الشعر .

ينطلق جان كوهن فى تأسيس نظريته حول الفرق بين الشعر والنثر من الشكل وليس من المادة ، أى من الشكل اللغوى المصاغ وليس من التصورات التى يعبر عنها ذلك الشكل . إن نظريات الانزياح. التى جاء بها تتحدد فى خرق الشعر لقوانين اللغة صوتياً ودلالياً وتركيبياً خرقاً مطلقاً ، والنثر هنا هو كل استعمال لغوى غير شعرى بما فيه النثر الأدبى[1] ، إلا أن جان كوهن ، وهو يحاول تجاوز النظرة التقليدية للانزياحات اللغوية ، يقدم نظرة ضيقة تتمثل

(١) Structure du langaze Poétique, J. COHEN. P. 49.
راجع : الياس خورى : دراسات فى نقد الشعر ، منشورات مؤسسة الأبحاث العربية ، ط. ثالثة ١٩٨٦م.

فى معالجة بعض أجزاء النص الشعرى ، حينما أهمل النظرة الكلية للنص . ويرجع السبب فى ذلك إلى مفهوم الانزياح الذى يمكن تحديده بالاقتطاع الضرورى لمقطع ما من قصيدة . أو بتوزيع القصيدة إلى مقاطع مصنفة بالاستناد إلى نوعية الصورة التى تتضمنها تلك المقاطع .

وإذا كان جان كوهن قد قدم عملاً تطبيقياً للتأكيد على أن اللغة الشعرية تتأسس على الانزياح ، فإن تودورف شكل بامتياز المنظر الدقيق للشعرية ، حيث أكد على أن الشعرية مقاربة للأدب مجردة وباطنية فى الوقت نفسه ، وهى لا تعنى تناول العمل الأدبى فى ذاته ، وإنما تكريس الجهد لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبى بوصفه مجلياً لبنية عامة لا يشكل فيها هذا الخطاب إلا ممكناً من ممكناتها . ولهذا لا تبحث الشعرية فى هذا الممكن فقط ، وإنما نبحث فى الممكنات الأخرى . فالعلم بالشعرية يروم الخصائص المجردة التى تخلق فرادة العمل الأدبى ، أى الأدبية . وقد حدد تودوروف مصطلح الشعرية فى مجموعة من المدلولات التى مثلت تكثيفاً مفهومياً لكل المحاولات التى سعت إلى بناء نظرية أدبية .

هكذا يكون مصطلح الشعرية يدل على ما يلى :

١ - أى نظرية داخلية للأدب .

٢ - اختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية (اتخاذ المؤلف طريقة كتابية مثلاً) .

٣ - اتصال الشعرية بالشفرات المعيارية التى تتخذها مدرسة أدبية ما مذهباً لها ، وتلتزم باستخدامها .

إن ما يعين تودوروف هنا هو المعنى الأول ، فتكون الشعرية بموجبه هى المقصودة ، لتعمل على خلق نظرية وصفية توضح بشكل كاف الوصفيات العامة المشتركة وما يمكن السماح به من هذه الوصفيات، وبذلك يكون موضوع

الشـعرية فى الأعـمال المحتـملة أكـثر مما هو فـى الأعمال المـوجودة ، أى أن موضوعها ليس « الواقعة المتاحة ، ولكنه القوانين التى تسمح لنا بتفسيرها[1] .

وصفوة الـقول هنا ، هـو أن الشعرية لـدى تودوروف لا تعنـى بالتفـسير اللائق لأعمال الماضى ، ولكنها تؤكد على إتقان الوسائل التى تسمح لنا بتحليل هذه الأعمال .

د - السيميائيات . التداولية . شعرية التلقى :

إن اختلاف الاتجاهات السابقة فى مـقاربة النص الأدبى ، هو اختلاف فى وجهات النظـر حول المدخل المنهجى وليـس فى الهدف ، حيث سعت جـميعها إلى تـأكيد الأدبيـة بوصفهـا مادة قابـلة للتـحليـل مما يعنـى أن مجال البـحث والدراسة لديها قد اقتصر على النص الأدبى المفرد ، فتركز الاهتمام على بحث خصائص النسق اللغوى وعلاقاته الداخـلية وعناصره الجزئية ، وإذا كانت تلك الاتجاهات قد حقـقت نتائج لا يستهان بـها فى التعريف بأدبيـة النص . إلا أنها أغفلـت البعد التواصـلى للنص الأدبى ضـمن الشروط الثـقافية والاجتمـاعية والأدبية ، وهو (أى البعد التواصلى) ما أكدت عليه النظرية السيميائية والمقاربة التداولية وشعرية التلقى .

إن النص الأدبى بوصـفه نسقاً دلائلياً شكل مـوضوعاً متميزاً للسيـميائيات الأدبية ، لأنـه يدخل فى دائرة الأنـساق الفنيـة . والسيميـائيات تعنـى بدراسة الأنساق الدالة ، أى البنيات التى تحمل دلالة أو مجموعة من الدلالات ، وهى بذلك تـركز على الـبعد التواصـلى ، وتقوم عـلى رصد مواقـع بين الإشارات وتفسيرها . وقد أدت النظرة السيميائـية للنص الأدبى عند بلوتمان إلى أن يؤكد

---

(١) مناهج الـدراسات الأدبية . د. محمد عمـر الطالب ، دار اليسر لـلنشر والتوزيع ، الطـبعة الأولى ، السنة ١٩٨٨ ، ص ٢٢٩ ، ٢٣٠ ،

وانظر : نظريات معاصرة : د. جابر عصفور ، الهيئة العامة للكتاب ، ص ٢٠٧ ومابعدها .

على أن الأدب هو قانـون لغوى خارج اللغة أو المعـيار ، يفهم على أنه عـملية نفسية اجتماعية ترتبط بشرط الانتاج والاستقبال ، كما أدت بجوليا كرستيفا إلى أن تنظر إلى النص الأدبـى فى علاقته بنصوص أدبية أخرى ، مما جـعلها تطرح مفهوم التناص ، وتعتبر بموجبه النص الأدبى لوحة فسيفسائية من الاقتباسات ، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى[1] .

أما فان ديك فإنه يـقارب النص الأدبى من داخل تصوره التـداولى للنص بشكل عام فهو لا يدرس الأقوال اللسانية والنصوص تبعاً لذلك من جهة بنيانها فحسـب ، بل يدرسها أيـضاً من جهة وظـيفتها ، حـيث لا يهدف إلى مـعرفة الأشكال والمحتويات التى قد يختص بها نص ما فحسب ، بل يهدف إلى معرفة الوظائف المحتملة التى يمكن أن ينجـزها النص بفضل الشكل والمحتوى الخاص اللـذين يتمـتع بهمـا ، وأول سياق يحـلله هـو السياق الـتداولى . فالـدراسة التداولية للـنص تعتمد على تأويل له باعـتباره فعل للغة أو باعتباره مـتتالية من أفعال اللغـة (الوعود ، التهديدات ، التـأكيدات ، الاستفهامات ، الـطلبات ، الأوامر . . . الخ)[2] .

إن السياق التداولى هو واحد من السياقات الأخرى التى يقرأ فان ديك من خلالهـا النص ، وتتحـدد فى التفاعل والـسياق المعرفـى ، السياق الاجتـماعي النفـسى / تأثيـر النصوص ، الـسياق الاجتـماعى / النـص فى التفـاعل وفى المؤسسة ، الـسياق الاجتماعـى / النص كظاهرة ثقـافية . هكذا يتـبدى لنا أن تصور فان ديك للنص تصـور شمولـى ، جعله يقدم ، ضمن طرحه التداولى منهجية تحليلية تلم ببنيات النص ووظائفه .

(١) اللغة الثانيـة فى إشكالية المنهج والنظرية والمـصطلح فى الخطاب النقدى العربـى الحديث . فاضل تامر ، المركز الثقافى العربى ، الطبعة الأولى ١٩٩٤ ، ص ٧٦ .

(٢) نظرية الأدب فى القرن العـشرين ، ترجمة محمد العمرى ، منشورات إفريـقيا الشرق ، السنة ١٩٩٦ ، ص ٤٥ ومابعدها .

وقد انبثق عـن التصور السيميائى لـلنص الأدبى مفهوم القراءة ، لـيتشكل مبحث آخر فى النظـرية الأدبية ، وهو مبحث شعرية التلقى . فـأصبح التفكير ينصـب على مسـتويات القراءة ووظـيفتها ، ومـفهوم القـارئ وردوده فى فك النظام الشـفرى للنص وفى منح المـعنى له . وقد برز النقـاد الألمان المعاصرون بشـكل جيـد فى هذا المبـحث ، حيـث أعلنـوا عن ميلاد عـلم جمـال خاص بالتلقى.

فالـناقد الألمانـى ولفجانج إيـسر يذهب إلـى أن النص يقـرر إلى حد كبـير استجابة القارئ ، ويرى أنه ملـئ بالثغرات التى يملأها القـارئ والناقد. كما أن الناقد هانز روبرت ياوس يـطور مقاربة متكاملة لنظرية التلـقى، ويجرى التأكيد هنا على أن النـص هو الذى يمدنا بالمؤثر المعين ، إلا أن الـقارئ هو الذى يقوم باستكمال العـملية ، وتصبح القراءة ذاتها شكلاً مـن أشكال الأخذ والعطاء ، وحواراً بين القارئ والنص[1] .

ونجد عند أمبرتو إيكو ، فى إطار النظرية السـيميائية ، معالجة شاملة لكثير من القـضايا التى طرحـتها جماليـة التلقى . حيـث يؤكد على أن النـص نظام رمزى معقد مادام مشوبـاً بعناصر غير مقولة ، وهذه العناصـر هى التى تجسدها عملية القراءة التى تعتمد على قارئ نموذجى .

إن العناصـر غير المقولة تـشكل فضاءات علـى بياض ، وهى ليسـت مكاناً للانتشار الاعتباطى ، بل إنها تنسب إلى النص بوصفه آلية فاعلة كاتمة تتوقع فى إرسالها العادى زيادة فى قيمة المعنى الذى يضيفه المتلقى إلى النص .

إن النص حسب أمبرتـو إيكو ناتج ينبغى أن يشكل وضعـه التفسيرى جزءاً من آليته التوليدية ذاتها ، فيكـون « القارئ النموذج » هو القادر على أن يشغل

---

(١) اللغة الثانية فى إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح فى الخطاب النقدى العربى الحديث ، ص ٤١ .

هذا الوضع التفسيرى ، ويعمل على التجسيد النصي بالطريقة المتوقعة من النص ، فيتحرك تفسيرياً مثلما تحرك النص توليدياً[1] .

وبذلك تكون نظرية أمبرتو إيكو حول « القارئ النموذج » قد أبرزت لنا طريقة خاصة للتعاون بين القارئ والنص الذى يقدم ملفوظه بوصفه صنعة نحوية ، دلالية ، وتداولية ، تحمل توقعاً لتفسيرها .

إن هذا الجرد النظرى يمدنا بمختلف التصورات التى طرحتها مختلف الاتجاهات النظرية فى الغرب من مواقع استراتيجية متباينة ، وهو ما يوجه عملنا إلى تركيب نظرى نقدى فى إطار نظرية شعرية مفتوحة ، تمكننا من مقاربة الأعمال الشعرية لخليل حاوى مقاربة شعرية شمولية .

إننا لا ننكر الفائدة المهمة للشعريات التى ركزت على البنية الداخلية للعمل الأدبى ، حيث مدت الباحثين بمجموعة من الإجراءات اللغوية لتمييز خصوصية اللغة الأدبية ، ودفعتهم إلى التفكير النظرى فى موضوع الأدبية ، مما أدى إلى الانشغال بعلم النص الأدبى .

وقد كان لتلك الشعريات أثر كبير في توجيه نقدنا العربى المعاصر وجهة علمية ، حيث اهتم الدارسون العرب بالأدبية تفكيراً وتنظيراً فى مجال الشعر تحديداً ما يلى : جدلية الخفاء والتجلى (كمال أبو ديب) ، فى القول الشعرى (يمنى العيد) ، حركية الإبداع (خالدة سعيد) ، الرؤية والفن فى الشعر العربى الحديث بالمغرب (أحمد الطريسى أعراب) ، ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب (محمد بنيس) ، القصيدة المغربية المعاصرة (عبد الله راجع) ، الشعرية العربية الحديثة : تحليل نصى (شربل داغر) ، فى الشعرية (كمال أبو ديب) ، بلاغة الخطاب وعلم النص (صلاح فضل) النقد العربي نحو نظرية ثانية (مصطفى ناصف) .

---

(١) نظرية اللغة الأدبية ، ص ١٣٥ ، ١٣٦ .

وقد واكب الدارسون العرب تطور النظريـة الأدبية الغربية ، واستفادوا من مختلف تصوراتها ومفاهيمها واقتراحاتـها النظرية وناقشوها بشكل أضفى على أعمالهم طابع التميز والأصالة، فوجدنا كمال أبو ديب يبلور تصوراً نظرياً لشعرية بنيوية توليدية، سماها شعرية الفجوة : مسافة التوتر ، وأكد على أنها خصيصة علائقية، كما أن محمد بنيس فى المغرب عمد فى مشروعه القيم: الشعر العربى الحديث/ بنياته وإبدالاتها، إلى تأسيس اختيار الشعرية العربـية المفتوحة. فهو يؤكد فى إطار ملامسته العناصر الفنية «أن القراءة ستفسح بقدر الاستطاعة للمكان المعرفى - الفلسفى أن يتبادل الحوار مع النص من خلال «فضاء الموت» دونما ابتغاء شطط أو تبرج، ذلك هو اختيار الشعرية العربية المفتوحة»[1] .

نصوص الدواوين الثلاثة :

إن نصوص الدواوين الثلاثة : « نـهر الرماد » ، « الناى والريح » ، « بيادر الجوع » هى نصوص رؤيوية ، تكمن وراءها عملية خلق وإبداع فريدة، مستمدة من معاناة الشاعر الكيانية فى علاقتها بالوجودى والحضارى والإبداعى. لذلك تكون القصيدة عند خليل حاوى هى القصيدة - الرؤيا ، حيث تلتحق الذات بالموضوع ، وتتعدد الأصوات المعبرة عن المستويات المتناقضة والحائرة للذات الواحدة المنشطرة ، وتتقاطع الصورة مع الرمز من خلال معجم شعرى ثرى بالدلالات الأسطورية ، لينصهر الكل فى بناء عشوى تتعلق عناصره وتتشابك خيوطه . وتعرب القصيدة - الرؤيا عند خليل حاوى على إحساس عميق بالشعرى بل وعلى كون الشعر شكل لديه فلسفة وجودية فى الحياة .

(١) الشعر العربى الحديث ، بنياته وإبدالاتـها (محمد بنيس) الجزء ٣ ، دار توبقال للنشر . الدار البيضاء ، السنة ١٩٩٠ ، ص ٦ .

انظر : البنيوية وما بعدها : جون ستروك ، ترجمة د. محمد عصفور ، عالم المعرفة ١٩٩٦م ، ص ٧٥ وما بعدها .

يقدم لنا البحث للكيفية التى تصبح بها القصيدة رؤيا ، ويعرفنا بالصورة البنائية التى تصبح عليها ، إن الفنان حين يعيش لحظة الإبداع ، يكون قد انتقل من حال « الرؤية » إلى حال « الرؤيا » ، وفى هذه الحال الأخيرة تقف النفس الإنسانية على أبعادها الحقيقية والجوهرية . وهنا يكون الشاعر قد وصل إلى مستوى آخر من الإدراك أعم وأشمل وأعمق . فالفرق بين النص العادى والنص الإبداعى كالفرق بين حال « الرؤية » وحال « الرؤيا » . . . وهكذا تخرج الصورة عالماً من التقابلات والتداخلات بين الأفكار والمضامين المتضادة والمتناقضة عالماً من المزج بين الأشياء المختلفة . عالماً من الاختلاف الذى يؤدى فى النهاية إلى الائتلاف ، ومن التنافر والتفكك الذى يؤدى إلى التوحد والانسجام . إنه عالم الرؤيا وعالم الصورة »[1] .

إن هذا القول يدلنا على أن الشاعر خليل حاوى كان يتوحد بتجربته إلى درجة الانصهار الكلى وهو ما تؤشر عليه قصائده ذات التركيب العضوى الأسطورى ، الذى تلتحق فيه كل العناصر فى وحدة شعرية متماسكة .

إن دواوينه الثلاثة تحكمها بنية عامة ، هى بنية الموت والانبعاث التى تجسد الصراع بين عالمين متناقضين من خلال الأنا الشاعر فى رحلته الوجودية . وإذا كان العنوان من الجهة السيميولوجية هو مفتاح سر النص ، فإن عناوين الدواوين الثلاثة تشكل ثنائيات ضدية متوالية ما بين « النهر » مكمن الانبعاث والخلق والحيوية و « الرماد » مكمن الموت والعدم والجمود ، ومابين « الناى » بتجربته الغنائية الهادئة الساكنة والمطمئنة و « الريح » بحركتها الجارفة وما بين « البيادر » بمعناها الإخصابى و « الجوع » بمعناه اليبابى . إن هذا التضاد قائم داخل العالم الشعرى نفسه ، بدلالاته وصوره ، إنه على وجه الدقة قائم

(١) الرؤية والفن فى الشعر العربى الحديث بالمغرب ، د. احمد الطريسى أعراب ، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ١٩٨٧ ، ص ٣٦ ، ٣٧ .

داخل الصورة الرؤيوية نفسها ، ولكن ضمن أبعادها الدلالية المفتوحة .

إن رحلة الأنا الشـاعر الوجودية هى رحلة صـراع ضد الموت ، وتوق إلى الخلاص الحضارى . وإذا كان ديوان « نهر الـرماد » وديوان « الناى والريح » تحكمهمـا بنية دائرية مفتوحـة على البعث ، فإن ديوان « بيـادر الجوع » تحكمه بنية دائريـة مغلقة ، حيث يظل الأنـا الشاعر قابعاً فى دائـرة الموت ، يصرعان الموت (عمق الحفرة ياحفار) .

إن الأناشيد الخمسة الأخيرة (من ١١ إلى ١٥) فى « نهر الرماد » يستشرف فيها الأنا الشاعر المستقبل البعثى، متجاوزًا بذلك الشعور بالضياع والقتامة الذى سـيطر عليه فى الأناشيد الـعشرة الأولى (من ٨ إلى ١٥). وفى ديوان « الناى والريح » يتطلع الأنا الشاعر إلى ريح عنـيفة ، تعصف بالماضى العقيم، وتجرف حتى ظلاله لتعيد إلى الأرض البوار نقاوة الـثلج ووعود البراعم ، وتقدم البنية الشعرية لقصيـدة « السندباد فى رحلته الثامنة » صورة أسطـورية لهذا التطلع ، حيث إن السندباد بـوصفه دالاً على الأنا الشاعر ، يعثر عـلى داره الجديدة بعد رحلته التى تختلف جذرياً عن سابقاتها . فداره القديمة تزخر بالفسق والفجور، بينما داره الجديدة يغطيها الربيع وتعج بالمصانع والأطفال ينتشرون فى أرجائها . أما فى ديوان « بيادر الجوع » فـإن الأنا الشاعر يسيطر عليه الإحـساس بالتحجر والضياع والموت ، يبلغ ذروته فى مطولته لعازر ١٩٦٢ م .

عمق الحفرة ياحفار ،
عمقها لقاع لاقرار
يرتمى خلف مدار الشمس
ليل من رماد
وبقايا يا نجمة مدفونة خلف المدار .[١]

(١) ديوان خليل حاوى ، دار العودة / بيروت ، السنة ١٩٩٣ ، ص ٣٣٩ .

إن كل ديوان من الـدواوين الثلاثة يجسد كـلية المعنى الشـعرى من خلال الرمز الأسطورى الذى ينـصهر فيه الجزئى والكلى فى وحدة بنائـية متماسكة ، لذلك فإن هـذه الدواوين تتكئ عـلى الأسطورة لتشـكيل البناء الـفنى ، وإثراء القاموس الشعرى بـدلالات فكرية وشعورية ، يتجه تأثيـرها صوب القارئ عبر طاقات من الإحساس بالكون والحضارة وبهموم الإنسان المعاصر ومصير الوجود العربى الموزع بين الماضى والحاضر ، وبين الشرق والغرب .

ولقد تنوعت الروافد التى يستمد منها الشاعر رموزه ، وهى كالتالى :

(١) من رمـوز الكتـاب المقدس : الـيعازر ، المجـوس ، الملاك ، الجحـيم ، سدوم ، أبـناء الأفـاعى ، الصـليـب ، الفصـح ، النـاصرى ، القـدس، المجدلـية ، صـالح وثـمود ، الخـضر والـتنـين ، المن والسلوى ، الكاهن ، الأم الحزينة .

(٢) من رموز التراث الشرقى : شجرة الـدر ، البصارة ، الدرويش ، الكنج، تموز ، العنقاء ، البعل ، السنـدباد ، الصحراء ، الناى ، البدوية السمراء ، خيمة الغجر ، الخفاش المذهب .

(٣) من رموز الطبيعة : الطين ، الثلج ، الدوالى ، البيدر ، النهر ، الرماد ، الريح ، الصـخر ، الشمس ، الصـقيع ، الحصيد ، الـفصول ، الزوبعة .

إن الاستناد إلى نهج أسطورى فى بناء الـقصيدة ، جعل القاموس الشعرى يشع بدلالات أسطورية ، مما يدل على وحدة الـبناء الشعرى وتماسكه ، ويؤكد فى الوقت نفـسه أن بعض القصائد الـتى لا يصرح فيها بالأسـطورة الموظفة ، يجب الاهتداء إلـيها عبر القاموس الشـعرى بوصفه موشراً نصـياً دالاً ، فمثلاً يعتبر الرمز الأسطورى سندباد حـاضراً بقوة فى الديوان الأول « نهر الرماد » ،

ويؤشر عليه نصياً رمز « البحار » الدال على الرحلة الأبدية فى سبيل المعرفة .

وتعتمد نصوص الدواوين الثلاثة على بنية إيقاعية عروضية محددة فى ثلاث تفعيلات، هى : فاعلاتن/ الرمل، متفاعلن/ الكامل، مستفعلن/ الرجز، بينما القافية تحضر فى شكل القافية المتوالية تارة ، والقافية الحركية تارة أخرى، ويتنوع رويها . كما تعتنى النصوص إيقاعياً بالإيقاع الداخلى الذى تشكله المستويات الصوتية الداخلية للغة الشعرية : التوازى ، التقابل ، التجانس ، المماثلة ، التكرار (الحرف ، الكلمة ، الجملة) .

إن خليل حاوى يقدم نصوصه الشعرية بوصفها ترجمة شعرية لحسه الحضارى والوجودى والحداثى ، حيث إن الشاعر انشغل إلى درجة الهوس بقضية البعث . يقول « ولما كان الموت الذى عانيته ذاتياً حضارياً كونياً ، كان على البعث أن يكون من طبيعته وفى شموله ، ولولا عودة الإيمان إلى ببعث حضارى متصل بينابيع الحيوية المتجددة فى أصل الوجود لما تيسر لى أن أنطلق من سجن ذاتى وعالمها الميت . لقد أدى الرفض بى إلى اكتشاف قيم الحضارة من جديد . فكانت تجربتى شبيهة بالإشراق الصوفى والحلولية المبرمة. وكان من عناصرها التزام موقف حضارى تحملت فى سبيله ألم تقطيع الأرحام وتحملت التحدى المأساوى لقوى لها جبروت القدر ، غير أنه التزام حر يتطور بحتمية تنبع من طبيعته ، ويأبى أن يتحجر فى عقيدة مطلقة ، أو أن توجهه سلطة خارجية »[1] .

---

(١) شعراء لبنان : خليل حاوى ، د. جميل جبر ، دار المشرق / بيروت ، طبعة أولى ، السنة ١٩٩١ ، ص ٥٩ ، ٦٠ ،

انظر :د. جابر عصفور : دراسة قصيدة « أنشودة المطر » للشاعر بدر شاكر السياب ، ضمن كتاب « حركات التجديد فى الأدب العربى » دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٥/١٩٧٦ ، ص ٢٠١ - ٢١٧ .

إن البعــث الذى حلم بـه الشاعر هو الـبعث العربـى الذى تشرب مـبادئه الأولى عند انتمائه إلى الحزب القومى السورى سنة ١٩٣٤ م ، وعمق رويته له حين اتصل فى محيط الجامعة الأمريكية بمنظرى حزب « البعث العربى » . وقد نهل الشاعر من رافد الإيديولوجيم الوجودى فـى الخمسينات ، ليصبح متحكماً فيه ، يوجه حسه الحضارى بقوة إلى درجة يمكــن معها القول إن حلمه بالبعث العربى قد تحول إلى قلق وجودى ، خاصة بعد الخـيبة التى شعر بها إثر تفكك الوحــدة السوريــة المصرية ســنة ١٩٦٨ م ، والتى كـانت وراء كتـابة قصيــدته المأساوية لعازر ١٩٦٢ م .

إن القلق الحضــارى الوجودى هو السمة التـى تحكم دلالياً البنيــة الشعرية للـدواوين الـثلاثـة ، فالكـلمـات : المنـظر ، السـأم ، الموت ، الـتفـكك ، اللاجدوى ، العدمية ، الانـحلال ، هى الكلمات التى تميز التـجربة الوجودية للرؤيا فيها ، ويـنضاف إلى ذلك الحس الحداثى الذى تجسده البنـية الشعرية من خلال : الرؤيا ، الـبناء العضوى والمـلحمى ، البنـاء الإيقاعى فى شعـر خليل حاوى .

القضية الرابعة :

« هذيان الجبال والسحرة » *
نص شعرى من ديوان : (جبال)
للشاعر سيف الرحبى ، ط. عمان - بيروت ١٩٩٦م

* نشر هـذا الموضوع فى مجلـة « نزوى » الأدبية فى العـدد الحادى والعشرين يـناير ٢٠٠١ م مجلة فصلية ثقافية تصدر فى سلطنة عمان .

منذ زمن بعيد ليس بـالقصير ، وأنا أتابع تجربة سيف الـرحبى الشعرية ، إلى جانب تجارب شعراء عمان المعاصـرين . وكان وراء هذه المتابعة دوافع شتى ومن أهم لـغتها الشـعرية الجديدة بصـفة عامة ، ولغـة سيف بصفـة خاصة . وكذلـك شعور داخـلى ، كان ولا يـزال يشدنـى إلى إبداع سـيف الرحـبى ، ويجعلنى أتابع إصداراته باستمرار ، بالرغم من بعد المسافات ، وشح التواصل بيننا . إننى فى كل قراءة لمجموعـة شعرية ، أو ديوان شعرى صدر له ، أشعر بأن شيئاً ما يولد من جديد فى هذه المجموعة أو هذا الديوان . وأن هذا الشئ الجديد الذى يـولد ، مازال غامضاً ، لم تتـبين معالمه فى نفسـى بعد ، إلى أن حان ميلاد جبال !

مع ميلاد ديوان جبـال ، بدأت معالم هذا الشئ تتضح ، كـان يحمل لوناً أسمر ، يشبه لون غابات النخيل الذى يرسم ظلاله على مقربة من كل جبل فى عمان ، حـيث تختبـئ قصص وحكايـات أجيال وأجيـال فى تجاعيد الـصخور المتعبـة . ورائحة تشبه رائحة أشـجار الغاف التى تملأ أنوف الـوهاد والوديان ، حيـث تتـقاطع آثـار خطـوات لسلالات قـادمة مـن كل الأزمنـة ، ومـن كل الجهات . وكان صامتاً يشبه صمته صمت جبال عالية ، ترقص فوق قممها نسور خرافية آتية من بلاد بعيدة . وكان ذا وشوشة تشبه وشوشة الرمال ، التى تظل حارسة لحـدود الربع الخالـى ، وشاهدة علـى كل من يمر ، تـبادله التـحايا ، وتسألـه عن عذاب السفـر ، ولون قرص الشمس وطـعم الماء وملوحـة العرق حين تكبر المسافات بينه وبين السراب وكان يحمل صفات أخرى كثيرة ، رسمتها على جسـده المنهد ، فضاءات اسـعة ، اختلفت تـضاريسها باخـتلاف الأوجاع والآلام والآمال والأحلام ديوان جبال عوالم تـزخر بالأحلام والرؤى والمشاعر الإنسانية . إنه عوالم تعج بالصراعات المخـتلفة ، تشمل الأحداث التاريخية ،

والاجتماعية والنفسية ، والثقافية وغيرها . ولكنها صراعات تحتدم احتداماً شعرياً والنص الشعرى الذى اخترته أنموذجاً للتحليل ، يلخص كل هذه الصراعات كلها ، ويلونها - فى الأغلب - بلون الرماد المخيف والمرعب . وهى بعنوان : « هذيان الجبال والسحرة » .

إنه نص شعرى طويل ، يشكل ملحمة شعرية كبيرة وناضجة وهو أيضاً نص رؤياوى ، بفضل عناصر لغته الشعرية ، التى عرف صاحبه كيف يتعامل معها ، حين يقدم اكتشافاته للقارئ من خلال صور بنائية جديدة ، تحمل أكثر من وجه لحقيقتها الشعرية . وكيف يجعلها تتلمس طريقها إلى قلب قارئها ، فيعشق فيها إيقاعها الذى جاء فى حجم إيقاع الوجود بكامله . إنه نص يصعد به صاحبه لغوياً إلى مقام عالٍ فى الكلام الشعرى .

كان الشاعر معروفاً لدى دائماً ، بلغته الشعرية الصافية ، التى امتاز بها فى جل مجموعاته ودواوينه الشعرية : من « نور الجنون » إلى « الجبل الأخضر » إلى « قصائد من الربع الخالى » إلى عشرات من قصائد ونصوص شعرية أخرى، منشورة فى صحف ومجلات عربية ، إلى « جبال » الذى صدر له أخيراً (عام ١٩٩٦ م) فالشاعر سيف الرحبى ، فى أغلب نصوص شعره ، معروف بلغته المشتعلة التى تنقل بأمانة وصدق مشاعر معاناته ، فى صور شعرية جديدة تجسد بحق رؤيا شاعر مبدع .

رحل سيف إلى أكثر عواصم البلدان العربية والغربية . وفى كل عاصمة كان له موعد مع الشعر . ومعنى هذا أن الشاعر كانت تحمله ريح الإبداع إلى أقصى نقطة فى الأرض . ولذلك كان شعره يجمع بين طيوب وألوان الأتربة المختلفة ، وبين أحلام وأنهار وأشجار وأسحار كل بقعة من بقاع خارطة النفس الإنسانية .

قد تتفاوت المسافات ، بين سيف والأشياء قرباً وبعداً ، فى مجموعاته ودواوينه الشعرية الكثيرة ... إلا فى « جبال » فإن هذه المسافة بينه وبين الأشياء تختفى نهائياً . إن الشاعر فى « جبال » هو والأشياء يظلان متلاحمين ومتوحدين إلى درجة الذوبان المطلق . فالشاعر يطل من كل كلمة شعرية بطلعته الجميلة ، ويطل من كل مقطع شعرى . ولكنه يطل حزيناً وكئيباً وجريحاً ... يحس القارئ ويقرأ أثرَ الحزن والكآبة والجرح فى وجع العرق الذى يتدافع على صفحة جبهته الواسعة . وفى لون عينيه الذى يتلون ، كلما أعاد النظر من جديد ، إلى قمم ومنحدرات وسفوح الجبال . وفى حركات خطواته الضعيفة والمتعبة على الرمال فى عز الظهيرة ومجدها . وفى حركة اليدين اللتين تشيران إلى كل شئ ، وفى نفس الوقت لا تشيران إلى شئ ! هذا شئ قليل عن تجربة سيف الشعرية عامة ... فماذا عن معاناته فى نص : « هذيان الجبال والسحرة » خاصة ؟!

أ - التجربة بين البداية والنهاية :

تجربة الشاعر فى هذا النص الشعرى ، مثل التجارب الشعرية الراقية ، لا بداية لها ، والنهاية تظل مفتوحة على عوالم شتى تزخر بالمعانى ، والصور الشعرية والرؤى الإنسانية فى كل صفة ولون وذوق ورائحة . يجد الشاعر نفسه فى خضم جحيمها محاصراً بين جبال عالية مخيفة ومرعبة ويبرز الجسر الذى يراه ، يضرب بحوافره الضوئية أرض المدينة ، يحمله هكذا بين اليقظة والنوم مخموراً إلى مخبئه فى الضفة الأخرى !

وبين هذه الجبال وذلك الجسر ، عوالم من الأزمنة المتكدسة والسلالات المتعاقبة ، والسحرة الذين ينادون بعضهم بعضاً بأسماء مستعارة ، والذئاب ، وبنات آوى ، والضباع التى تلمع عيونها فى الظلام والسماسرة التى أتوا من

كل جهات الأرض لامتصاص ضرع الأ[illegible] الجبال وذلك الجسر ،
يفقد الشاعر ذاكـرته ، ويتحول إلى مجرد أشباح [illegible] كل شئ يتجه نحو وجهة معينة فى تفكيـره ومشاعره وسلوكه ، ويضيع فـى غمـرة مـن الأحداث اللاإنسانيـة ، ثم يستسلم فى نهاية الأمر ، ويدخل فى عالم وهو بـين اليقظة والنوم - لا يعرف له من بداية أو نهاية !

تنطلق الـتجربة الشعرية من جـبال عمان ونخله ورمالـه ووديانه وأشجاره وكل شئ فى هذه الأرض. ولكنها تنطلق لتتمدد بعد ذلك ، وتتوسع دائرتها ، حتى تشكل كل جبال الدنيا ونخلها ورمالها ووديانها وأشجارها وكل شئ فيها. تنطلق من إنسان عمان وأحلامه وآلامه وآماله ولـكنها تنطلق لتتمدد بعد ذلك وتتوسع دائرتـها أيضاً ، حتى تشمـل كل الناس وأحلامهم وآلامهـم وآمالهم، بغض النـظر عن الجنس والعـرق والثقافة والتـاريخ . فالشاعر يـدخل فى كل الـقلـوب ، ويطـير مـع كل الأحـلام ويتـداخل مـع كل الأمـواج والريـاح والعواصف .

أما الزمان فى التجربة ، فهو يحمل كل صفات الأزمنة ، ليس بينها حدود أو سدود . إنه مثل الأحلام فى الحركة والتلون والامتداد ويظل الشاعر يرحل فى كل دهليز من دهاليزها ، باحثاً ومنـقباً وكاشفاً عن علاقات الظاهر والأشياء حتى أدركه التعب ونـال منه العياء ، وهدته الغربة . . . وكان عـلى مقربة من جسر خـلاصه - كما يحلـو أن ينعته ويسـميه - وقد رأى الفجـر يضرب أرض المدينة .

وأما اللغة فهي صور للمعاناة ، وللخيبة التى عاد بها الشاعر من أسفاره ، رأى فيها ما رأى من الكوارث والزلازل ، ما جعـله يفقد ذاكرته ، ويخرج عن صورته الآدمية إلى صور من أشباح ذات نزعات وميولات متباينة .

إنها لغة أبدعها الشاعر – فى خضم مرارة الغربة – لتكون أداة تواصل بينه وبين الجبال . بينه وبين الصحارى والرمال . بينه وبين السحرة . بينه وبين الذئاب والضباع وبنات آوى والنسور والأفاعى . بينه وبين المسخ . بينه وبين المشردين الذين يئنون تحت وسادته ، والقادمين من الأزمنة البعيدة . بينه وبين السماسرة الذين جاءوا من كل جهات الأرض لامتصاص ضرع الأرض . بينه وبين أشباحه فى عمان والدار البيضاء وغابة الأمازن ونيويورك وفى كل بقاع الأرض إنها لغة الشاعر المعذب الذى يتأمل أكثر من اللازم ، ويرى الأشياء بعيون كبيرة . . . لغة لا تنقل إلا مشاعر الخوف والرعب إلى القارئ مشاعر الرعب فى الأزمنة المتكدسة أمام بابه ، ومن الجبال التى تفقس النسور بيوضها الأقرب إلى ألوان الرمال والصخور من فرط ما ارتطمت بالأزلية ، ومن الأفاعى التى يربيها الجيران كما يربون الكلاب ، تفتك بكلب أهل الكهف وتلمس أطراف الشاعر المقطوعة ! ومن المسخ الذى أفقده الذاكرة ، ولم يعد الشاعر يتذكر شيئاً ، عدا كونه موجوداً فى زاوية ما من إبط « الميدوزا » . ومن بكاء وصراخ الأم التى ظلت تنتظر عودة ابنها الذى ألقى به فى غياهب الجب ومن المرأة الصارخة التى كانت تقفز من قلب الحريق نحو العدم ، حين كان السحرة يضرمون النار فى الخيام . من كل الكون الممتلئ بالبشر والحيوانات والقتلة والعشاق والسحرة والسماسرة والنفاق والأكاذيب . . .

إن اللغة تجد نفسها – فى جحيم المعاناة – فى حاجة إلى نسخ جديد فى أنسجتها ، وإلى دم من لون آخر ، يعبر عن العمق الإنسانى ، ودهاليزه الغامضة والمظلمة .

ب – النص الشعرى بين النص والعام انطلاقاً من الجبال :

إن هذا النص الشعرى ، وإن كانت منطلقاته من تجربة خاصة ، ومن

عمان وجبا لـه وواحات نـخله بالأعـادات القوم فـيه وثقـافتـهم وأحلامـهم وآلامهم، فإنـه لا يتوقف عند ذلك، بل يـتجاوز إلى مساحات إنسـانية أوسع وأكبـر حيث الجـذر المشتـرك ، الذى يـجمع بـين كل الأحلام والآمـال وكل التقاليد والثقافـات والفلسفات . ومعنى هذا أن التجربة نفسـها تسمو إلى ماهو أعلى وأعمق ، إلى المـستوى الإنسانى فى كل مظهر وكل قـضية وكل شعور . ففى هذا المستوى وحده يكمن زخم الشعرية ويتنفس الشعر .

والنص : « هذيان الجبال والسحرة » بهذا المـنظار ، تجربة تأملية رائعة فى معانى الحياة والموت والزمن والعدالة والحرية والغربة والحنين والسعادة والشقاء وفى غيرها من المعانى الكثيرة التى تهم الإنسان في هذه الأرض . وقد تفجرت تجربتـه بعد معانـاة وخبرة طويلـة ، وبعد رحلات وأسفـار مضنية فـى الأشياء والمقامات والأحوال المختـلفة وكان مما أثار كوامن الشاعر ودواخـله، بعد تلك المعاناة كلها ، منظر تلك الجبال الـتى وجدها تمتد فى سلاسل متراصة إلى ما لا نهاية. وهى جبال صامدة وصامتة وساحرة ومثيرة للرعب. لقد حركة فى نفسه معنـى ظل راكداً منذ أزمنـة طويلة. إنهـا هنا صامدة بالرغم عـن أنف الزمن، وشاهدة على أمم كثيرة كانت هنا ثم غابت ،ظلت هى تحتفظ بذكراهم:

أيَّامٌ تَتْلُوهَا أيَّام

الدِّيَار تَضْمَحِل فى عَيْن عاشِقِهَا

وَالجِبَالُ عَرِينُ الذكرَى

تَفْقِسُ النُّسُورُ بيُوضَهَا ،

الأَقْرَبَ إلى أَلْوَانِ الرِّمَالِ وَالصُّخُورِ

من فَرْطِ ما ارْتَطَمَتْ بالأَزَلِية

لَيسَ بَيْنِى وبَيْنَكِ
أَيَّتُهَا السَّاحِرَةُ الوَلُود
إلا هَذِهِ الكُثْبَانُ مِنَ الرَّمْلِ
وَهَذِهِ الأَزْمِنَةُ المُكَدَّسَةُ أَمَامَ بَابِى
تَقُولِينَ كَلاَماً لاَ أَفْهَمُهُ
وَتَقُولِينَ هَذَيَاناً ، أَفْهَمُهُ
بِسُرْعَةِ سُقُوطِ النيزَكِ عَلَى رَأْسِى
أَنْصَالٌ تَبْرُقُ فِى لَيْلٍ
كَأَنَّمَا لَمْ أَكُنْ عَائِداً مِنْ أَسْفَارٍ سَحِيقَةٍ
حِينَ ارتَقَيْتُ فِى ظِلاَلِكِ الثَّكْلَى

فالومضة الشعرية ، انطلقت من تحديد العلاقة بين الذات الشاعرة وتلك الجبال والعلاقة تمس الإحساس بالفقد ، والشعور بمرور الأيام وفواتها ولا يبقى غير نوع من الذكريات التى تحتفظ بها الجبال فى جوف عرينها إن الشاعر لا يتحدث عن هذه الجبال حديثاً مطلقاً ، بل يتحدث عنها من خلال مشاعره ، وهى مشاعر فاجعة ومؤلمة . إن الشاعر أمام تلك الجبال يتذكر مرور الزمن فى غمرة أسفاره ورحلاته الطويلة ، وهو حين يتذكر ذلك ، ينظر إلى الزمن الذى مر بأمم وأقوام كثيرة وقد احتفظت تلك الجبال بصور ذكرياتها .

إن الشاعر هاهنا ، يرتمى فى ظلالها الثكلى ، وليس بينه وبينها غير هذه الكثبان من الرمل وهذه الأزمنة المكدسة أمام بابه ، فقد نالت منه الحياة ، بيد أنه لم ينل منها شيئاً . ولذلك حين تكلمه تلك الجبال بكلام ، لم يعد يفهمه،

وحين تكلمه بهذيان يفهمه بسرعة سقوط النيزك على رأسه . فالعلاقة بينه وبين تلك الجبال بدأت بصورة مأساوية ؛ هى صورة ترسم أول خيط لامع فى بناء رؤيا النص الشعرى . لقد كانت وطأة الإحساس بالفقد ومرو الزمن شديدة على نفس الشاعر ، لم تترك له توازنه الطبيعى ، ومنطقه العادى ، إذ لم يعد يدرك ويفهم إلا بلغة الهذيان ، فقد انتقل به الصدام الفاجع من عالم إلى عالم، ومن لغة إلى لغة ، وأصبح يرى منطق الأشياء بمنظار مخالف ، ويدرك علاقات الظواهر والأحداث بإدراك مغاير . لقد رحل الشاعر إلى أكثر من نقطة فى الأرض ، وهشم أعضاءه بين مدن شتى ، فرأى ما رأى من الكوارث والزلازل . . . وظل يرحل حتى أدركته الظهيرة فى الربع الخالى ، فاقتاد بعيره إلى شجرة نحافٍ هجرها القوم منذ أزمنة ، ثم نحو تلك الجبال التى وجدها تركض شجرة برارٍ وحشية :

فَيَمَّمْتُ شَطْرَ وَجْهِكِ الأَنْقَى
مَوْئِلِ القَسْوَةِ وَتَاجِ طُفُولَتِهَا ،
وَوَجَدْتُكِ
تَرْكُضِينَ ، شَجَرَةَ بَرَارٍ وَحْشِيَّةً
كَانَتْ البُيُوتُ الطِّينِيَّةُ
وَكَانَتْ الأَمْطَارُ
أَزْمِنَةَ الجَفَافِ واللَّعْنَةِ الأَزَلِيَّةِ
أَزْمِنَةٌ تَتَكَدَّسُ أَمَامَ بَابِى
أَزْمِنَةٌ كَوَاسِرُ
. . . .

إن الشاعر مـازال فى تحديد علاقتـه بالجبال والزمن . . . مـازال فى اتون الوجع ، وقد وجد نـفسه محاصراً بين قســوة الظهيرة في الربع الخـالى وقسوة الجبال ، حيث البيـوت الطينية والأمطار أزمنةَ الجفاف واللـعنة الأزلية . وحتى وجه الجبال الأنقى لا يحمل غير علامـات القسوة ، وحتى الأمطار لا تعنى فى قاموس إحساسه الشـعرى غير الجفاف واللعنة الأزلية . ثـم إن الشاعر وجدناه يؤكد بصفـة خاصة . على هذه الأزمنة الـكواسر التى تتكدس أمـام بابه ، مما يؤكد الفاجعة أكثر فى نفس الشاعر . إن العلاقة بين الشاعر وبين تلك الجبال، تنمو باستمرار ، وتـتطور ولكن هذا النمو وذلك التطور ، يتـجمعان إلى كارثة أكبر ومـأساة أعظم . وكذلـك التجربة بدأت فـى التوسع ، فمـن الملاحظ أن الشاعـر ، بدأ يخرج شيـئاً فشيئـاً من جلده ، ويقـترب إحساسه مـن إحساس الآخرين شعوره من شعورهم . وأصبحت تـلك الجبال تأخذ معنى آخر . أكثر من أنهـا مجرد عريـن للذكرى . لـقد أصبحـت الآن فى عين الشـاعر أداة من أدوات الدمار ، وعنصراً من عناصر الخراب :

جِبَالٌ تَتْلُوهَا جِبَال ،

هَذِه الأَبَدِيَّةُ مِنْ سَرَابِ الكَائِنِ

أيّ أَسْرَارٍ تُخَبِّئُهَا

أَيُّ خَلاَئِقَ سَتَقْذِفُهَا ذَاتَ يَوْمٍ

فِي وَجْهِ كَوْكَبِنَا

وَقَدْ اسْتَحَالَ إِلىَ خُرْدَةٍ وَرَمَاد ؟

الجِبَال الجِبَال

مَفَازَاتٌ مِنَ السَّرَابِ والظِّلّ

تَنْحَدِرُ عَلَى سُفُوحِهَا الذِّئَابُ وَبَنَاتُ آوَى
فِى المَسَاءَاتِ الكَبِيرَةِ لِلْقُرَى ولِلْغَزَوَات
وَيَنْحَدِرُ عَلَى ثُغُورِهَا صليل الحَديد

فالشاعـر ينسج لتلـك الجبال صورة أخرى ، وتنـطلق الصورة من صـيغة استفهامـية تعكس مدى الهلـع الذى أصاب الشاعر ، وقد انطـوت تلك الجبال علـى خفايا وأسـرار ، وخلائق سـتقدمهـا ذات يوم فى وجـه كوكبنـا ، وقد استحـال إلى خردة ورماد . . فلـم تبق الجبـال عرين ذكرى ، ولم تـعد ظلالاً ثكـلى يلوذ بـها الإنسـان ، بل أصبحـت موطن الأسـرار التى تحمـل الخراب والدمار ، وأصبـحت كذلك مفازات من السـراب والظل تنحدر على سـفوحها الذئاب وبنات آوى ، وينحدر على ثغورها صليل الحديد .

هكذا تبـرز المفارقات بين صورة وأخرى للـجبال ، تبعاً لأضطـراب مشاعر الشاعر وقلقها . فهو يرى أكثر مما نرى نحن ، ويدرك من العلاقات بين الأشياء أكثر ممـا ندرك نحن . وهاهـو فى زاوية أُخرى من الإحـساس القلق، يـتضرع ويتوسل إليها ، فهى من تملك مفاتيح الرحمة :

رَحْمَةً بِنَا أَيَّتُهَا الجِبَال
بِيَقِينِ مَرَابِضِكِ وَشِعَابِكِ ،
لم تَكُونِى سَبَباً لِشَقَائِنَا
لَكِنَّكِ مَنْ تَمْلكِينَ مَفَاتِيحَ الرَّحْمَةِ
بِتَوَسُّلاَتِ السُّلاَلَةِ الَّتِى
تَعَاقَبَتْ تَحْتَ سَطْوَتِكِ

الْمُمْتَدَّة حَتَّى الرُّبْع الخَالِى

شُعُوباً وَقَبَائِلَ

تَجْرُفُهُمْ الرِّمَالُ والفَيَضَانَاتُ

وَيَبْقَى أَثَرُهُمْ الوَحِيدُ عَلَى سَطْحِ الكَوْكَبِ

المُتَلاشِى فِى هَذَيَانه

كان الشاعر ضعيفاً إلى درجة التلاشى ، وهو يتوسل طلباً للرحمة بنفسه ، وبالسلالة التي تعاقبت تحت سطوة الجبال الممتدة حتى الربع الخالى . فهى بصمودها وخلودها ، وبيقين مرابضها وشعابها من تملك مفاتيح الرحمة . وهو يستند إلى تأملاته فى الحياة ، وما أخذه من عبر ، من السلالة التي غربت ، وقد جرفتهم الرمال والفيضانات ، ولم يبق منها غير أثرهم الوحيد على سطح الكوكب المتلاشى فى هذيانه .

إن الشاعر هاهنا ، لا يتعذب لنفسه ، بل للآخرين الذين مروا أو الذين مازالوا يمرون بهذه الجبال وزمان التجربة الشعرية ملتحم بعضه ببعض ، والشاعر يتحرك على مساحته الممتدة إلى ما لا نهاية . فهو مع الأحداث فى الماضى البعيد ، وهو أيضاً معها فى الحاضر القريب ، وهو معها أيضاً فى المستقبل البعيد على سبيل الاستشراف . إنه يمتلك قدرة فائقة على التقمص ، ويدخل فى كل شئ ، ويستطيع أن يسمع حديث الأقوام التى غربت منذ أزمنة بعيدة ، كما يسمع حديث النسور ونحيب الصفرد تحت الصخور .

تلكم هى إحدى الزوايا التى تكشف عن علاقة الشاعر بهذه الجبال ، فماذا عن علاقة السحرة الذين يشكلون ركناً رئيساً مع غيرهم فى جسد النص . وهؤلاء السحرة ، وجدناهم ينادون بعضهم بعضاً بأسماء مستعارة ، فهم

يتنصلون من هوياتهم الحقيقية ، يسمعهم الشاعر فى الوقت الذى لم يعد يلمح فيه جزيرة النـخل قرب مهبط العقبان ، لـقد فتكت بها الرياح الهـوجاء وسامها البلى . . يسمعهـم وهم ينادونه هو أيضاً باسمه المستعـار ، طالبين منه العروب عن وجههم ، فهو ليس منهم ، وليسو منه :

وكَمَا تكرُّ الفُصُولُ عَلَى الصَّحْرَاء
فِى شكْلِ ذِئْبٍ وَحِيدٍ
وَفِى شكْلِ مِئْذَنَة ،
تنحدر الرِّمَالُ من الأُفقِ الشَّرْقِىِّ
الُمحَاذى لبلاَدِ الأحْبَاش
حَيْثُ السَّحَرَةُ يُنَادُونَ بَعْضَهَمُ
بَأسْمَاءَ مُسْتَعَارَة
لاَ أكَادُ أَلْمَحُ جَزِيرَةَ النَّخْلِ
قُرْبَ مَهْبَط العقْبَان
لَقَدْ فَتَكَتْ بِهَا الرِّيَاحُ الهَوْجَاءُ
وَسَامَهَا البِلَى
كَدِيَارِ أحِبَّة غَرُبَتْ للتَّوّ
أَسْمَعُهُمْ يُنَادُونَنى بِاسْمِى المسْتَعَار
أنْ اغرُبْ عَنْ وَجهنَا
لَسْتَ منَّا ولَسْنَا مِنْك
وَقَد نَادَيْتُهمُ قَبْلَ ذَلكَ

أمْوَاتاً وأحْيَاءً

أنْ اغربوا عَنْ . . .

لكنَّهُم ظَلّوا يُحَدِّقُونَ فى جثّتى

طَوَالَ أزْمنَة ، ويَغْرِزُونَ مَخَالِبَهمُ العَمْيَاء

وَظَلّوا يَنْثُرونَ الإشَاعَات حَوْلَ قَبْر جَدّك

آنَذَاك احْتَدَمَتْ حَرْبُ القَبَائِل

مِنْ جَبَل إلَى سَبَيَة

تُشَاهِدَ المَوْتَ مُعَلَّقَـاً فى قُرُونِ الأكْبَاشِ الـتى تـهْرَعُ بـثُغَائها نَحـو الأبْرَاج

أتَذْكُر حينَ يَنْحَدِرُ الرِّجَالُ عَلَى الهَضَبَاتِ وفَوْقَ التِّلاَلِ ،

مُخْتَلِطينَ بهَدِيرِ الجِبَال ونوَاحِ بَنَاتِ آوَى

غَيْمَةُ الرَّصَاصِ الَّتى تَجْلِدُ القَرْيَة

مِنْ أعْلاَهَا حَتَّى أقَاصِى الوَادى

الَّذى كَانَ غَزِيراً ومُعْتماً

أسْلِحَةٌ تمتَطى الجِمَال والبِغَالَ

تَحْتَ شَمْسِ آبَ الـفَائضَة عَلَى الـكَوْنِ وكَانَتْ المَخْلُوقَاتُ تَحْتَسِى حَتْفَهَا ،

جُرْعَةً .. جُرْعَةً ،

مِنْ غير مُوَارَبَة ولاَ دَهَاء

حُرُوبٌ وَاضِحَةٌ
وقَتْلَى فِى مَجْدِ الظَّهِيرَةَ
يُنَادُونَنِى باسْمِى
أنْ أخلَعْ وَرْدَةَ رأْسِك ،
فأنْتَ عَلَى أبوابَ الرَّبْعِ الخَالِى . . .
قَتْلَى يَمْلأونَ الصَّالَة
ويُشَارِكُونَنِى السَّرِيرَ غُرْفَةَ النَّوْم ،
حتَّى قِنِّيْنَةُ النَّبِيذِ
أرَاهُمْ يَتَآمَرُونَ فِى قَعْرِهَا
ويَضحكُون ،
مُحَدِّقِينَ فى جُثَّتِى
بعُيُونٍ ، يَبْدُو مِنْ أشكَالِهَا ، أنَّهُمْ قَدِمُوا
من كُلِّ جِهَاتِ الأرْض
عُيُونٌ ماؤهَا الخيبة والتَّذَكُّر
وكُنْتُ أسْمَعُ نِدَاءَهُمْ مُنْذُ الوِلاَدَةِ يَأْتِينِى عَبْرَ قَوْسِ الأثِيرِ لطفولة جَبَلِيَّة
أسْمَعُ غِنَاءَهُمُ الصَّاعِدَ مِنَ الأجْدَاثِ
طُيُوراً بَيْضَاءَ تَخبُطُ سَقْفِى
طُيُورٌ عَاتِيَةٌ وأَلِيمَةٌ

تلكَ أرْوَاحُهُم فى سَفَرِها اللَّيليِّ
نَحْوَ الأحِبَّة
يُنَادونَنِى بِاسْمِى
أنْ ارْحَلْ منِ وَاحَةِ الجنرَالَاتِ
فَمِثْلُكَ لَيْسَ نبياً
وَلَا أُوتِىَ رَأْسَ الحِكْمَةِ

ج - الشاعر بين السحرة والسلالات الغابرة :

إن الشاعر ينفلت من أسر الجبال ليقع فـى قبضة السحرة ، الذين يتكلمون بأكثر فى لـغة ويلبسون أكثر من لبـاس ، ويتلونون بأكثر من لون ، ويـنتحلون أسماء مستعارة ، ويبدو من أشكال عـيونهم أنهم قدموا من كل جهات الأرض لم تـكن علاقـتهم بالـشاعر عـلاقة مودة واحـترام ، بل كانـت علاقة تـصادم يتبادلون مع الشاعر الـتهم ، ويتمنون غياب وجهه عنهم ، مثلـما يتمنى الشاعر غيـابهم عنـه . قد ظلـوا يُحَدِّقون فى جثـته طوال أزمـنة ويغـرزون مخالـبهم العمياء.

ينطلق الـشاعر فى غمرة محنتـه مع السحرة ، إلى أكثر مـن حدث تاريخى يستعرضه استعراضاً شعريـاً ، يمزج بين الماضى الحاضر بين الأموات والأحياء ، فى مزيج من الأصوات للرعاة والفلاحين ، ولأقوام كثيرة ، كان الشاعر يسمع نداءاتهم منذ الولادة ، عبر قوس الأثير لطفولة جبلية ، ويسمع غناءهم الصاعد من الأجداث ، طيوراً بـيضاء ، تخبط عليه سـقف بيته ، ولكنهـا كانت طيوراً عاتية وأليمة تجسد أرواحه فى أسفارها الليلية نحو الأحبة !

كان الشاعر بين حدث وآخر شخصاً أسطورياً، يمتزج بالأصوات المتباعدة ، ويتنقل بين الأحياء والأصوات ، ويشاهد وهوْ جثة يحدق فيه السحرة - أكثر صور للحروب القديمة ولمشاهد الموت ، وحركات الرجال الذين ينحدرون على الهضبات وفوق التلال مختلطين بهدير الجبال ونواح بنت آوى ، ولغيمات الرصاص التى تجلد القرى من أعلاها إلى أقاصى الوادى . ولمناظر المخلوقات التى كانت تحتسى حتفها : جرعةً جرعةَ ولحروب واضحة وقتلى فى مجد الظهيرة !

فالمكان الذى يتحرك فيه الشاعر ، أصبح كُلَّ الأمكنة ، وكذلك الزمان أضحى فى هذه التجربة الشعرية ، كل الأزمنة . واللغة التى يكتشف من خلال صورها العلاقات الخفية ، أمست مثل لغة الأحلام ، تضرب فى كل اتجاه ، وتكتسب منطقاً خاصاً فى التعامل مع الوقائع والأحداث .

كان الشاعر يحتل مكاناً بين هؤلاء السحرة وبين تلك السلالات ، كان يحاور الطرفين معاً ، يحاورهما بلغة أسطورية ، جمعت بين الأزمنة الحاضرة والأزمنة القديمة . بين الأموات والأحياء . بين أغانى الرعاة وأصوات الرصاص، بين ثغاء الأكباش ونواح بنات آوى . . . فيتعذب ويتألم على أبواب الربع الخالى ، بين قتلى يملأون عليه الصالة ويشاركونه السرير وغرفة النوم . . . بل حتى قنينة النبيذ ، يراهم يتآمرون فى قعرها ، وينادونه باسمه :

أنْ ارْحَلْ مِن وَاحَةِ الجِنَرالاَت ،
فَمِثْلكَ لَيْسَ نَبِياً
وَلا أوتِىَ رَأسَ الحِكْمَة !

لم يكن الشاعر راضياً على واقعه ، فكلما مرَّ زمان شَعُرَ بالضآلة والغربة

ونقص فى الذاكرة . كان الصراع يحتدم في نفسه ، وهو ينظر إلى الإنسان الذى ألقى عصا تسياره على هامة القرن العشرين ، وعما قليل سيختلس خطاه إلى القرن الواحد والعشرين ! والإنسان هنا ليس عمانياً فحسب ، بل كل إنسان فى أى بقعة فى هذه الأرض . كان الشاعر يتألم لكل هوية تحولت إلى جثة تحدق فيها العيون التى فقدت بصرها وبصيرتها ، ويحزن حين يرى المدعين والدجالين يمسخون الحياة ويحيلونها إلى لعنة أزلية !

د - *الطوفان* :

إذا كان أول هذا النص الشعرى ، يشبه قصيدة ابن شهيد الأندلسى التى تحمل عنوان : « الجبل » . وخاصة من حيث الإحساس بالزمن أو الموت ، فإنه فى وسطه يشبه نص الشاعر الانجليزى : « الأرض الخراب » وخاصة من حيث تردى قيم الإنسان وجفاف العاطفة الإنسانية .

لقد أحس الشاعر بالضياع فى هذه الأرض ، وهو يقف على مسيرة الإنسان نحو السقوط والتلاشى، فبدأ يَصْرُخُ فى يقظته مثلما يصرخ فى نومه :

مَاتَ دَلِيلى وَتَقَاطَعَتْ بِىَ الطُّرُق
الصَّحَرَاءُ مَاضِيةٌ فِى غَيِّهَا
فِى أىِّ مَدِينةٍ ستَقْضى هَذِهِ اللَيْلَة ؟
أَبْوابُ العَالَمِ تَخْلَعُهَا الرِّيح
قَبَائِلُ تَرْتَجِفُ مِنَ الذُّعْر
وأُخْرَى تَنْحَدِرُ نَحْوَ السُّفُوحِ ،
مُحَدِّقَةً فِى الأَبَدِ الجَارِفِ لِلسَّيْل

لَنْ أنزِلَ مِنْ جَبَلِي
فَلاَ عَاصِمَ إلا اللَّه !

فهو الطوفان إذاً ، هذا الطوفان الذى أصاب الكون كله ، والسيل الجارف سيجرف كل شئ . اقتلعت الريح أبواب العالم ، وبدأت القبائل ترتجف من الذعر ، وأخرى تنحدر نحو السفوح محدقة فى الأبد الجارف للسيل فلن ينزل الشاعر من جبله ، فلا عاصم إلا الله !!

هذا هو مصير الكون ، الذى يحتكم فيه الناس إلى الحرب أكثر من احتكامهم إلى السلم ، وإلى الحقد أكثر من الحب وإلى الاستغلال أكثر من التعاون ، وإلى منطق الغاب أكثر من منطق الإنسانية !

هـ - الشاعرَ فى ضيافة عتالين سكارى وأفاعى الجيران :

تَتَقَلبُ قَليلاً ، إذْ تَرَى نَفْسَكَ فى حَانَةٍ عَلَى مُنْحَدَرٍ مُضاء بالعَتَمَة .
وثَمَّةَ عتَّالُونَ سُكَارَى ، يَقُصُّونَ أطْرَافَكَ بِمشَارِطَ حَدِيثَة
جَلَبُوهَا من مُسْتَشْفَى دمَّرَتْهَا الحَرْب
أصْدِقَاؤكَ يَضْحَكُون ،
لُعبَةٌ مُسلِيَةٌ - ألَيْسَ كَذَلك ؟!
لَكنَّ المَشْهَدَ فى حَاجَةٍ إلىَ ترمِيمٍ ،
كَأنْ تَطلُعَ أفَاعٍ مِنْ بُيُوتِ الجيرَانِ كَانُوا يُرَبُّونَهَا كَالكِلاَب
تخَشْخِشُ فى نَوْمِكَ وتَلْحَسُ أطْرَفَكَ المَقْطُوعَة .
لاَ تَستَيْقظ هَذَا الصبَاح ، تَأخُذُ المِظَلَّةَ لِتُرَاقِبَ أهْلَ الكَهْفِ

وَكَلْبَهُمْ الذى افْتَرَسَتْهُ أَفَاعى الجِيرَان
تُديرُ زِرَّ التَليفزيُون ، تَخفضَ صَوْتَ المُذيع حَتَّى خَنْقه
وَتَودُ لَوْ تَستَطيعُ خَنْقَ العَالِمَ بالَّطريقَةِ نَفْسِهَا
أَوْ أَىِّ طَرِيقَةٍ أُخْرَى .

إنه الفـرار من عذاب إلى عذاب أكبـر . . . إنه الفرار من ظلام إلـى حانة على منحدر مضاء بالعتمة والظلام . فالعالم لا نقطة ضوء فيه تضئ بعض زوايا النفس الـظامئة إلى النـور . وفى الحانة لا يوجد غـير عتالين سكـارى يقصون أطرافك بمـشارط حدثة . جـلبوها من مـستشفى قـديم دمرتها الحـرب . وغير أصدقائك الذيـن يضحكون لمنظر المشارط الـصدئة التى تطيل فى فـصل اللحم عن العـظم . وغير جيران تـطلع عليك أفـاعيهم من بـيوتهم ، تشخـشخ فى نومك ، وتلحس أطرافك المقطوعة .

تلكم هـى المشاهد ، التى تـشهد على بشاعـة العصر، وبشاعـة العلاقات الإنسانية فى زمن الحضـارة، وزمن الإنسانية. إنها صور تعكسها الـلغة وتنقلها عن إحســاس شاعر معذب حـتى العظم لا تسـتيقظ هذا الـصباح. . فلتـبق فى نومك وغيـابك، فليس هناك ما يُرى، ولـيس هناك من إصباح. . يـستحق أن يعيشه الإنسان ويدخل السرور على قلبه.

ليس هـناك سوى العتالـين الـسكارى ، والمنـافقين ، وأفاعى الجيـران التى تفتـرس كلب أهل الكهـف ، بعد أن لحست أطراف الـشاعر المقطوعـة . ليس هناك سوى صوت مذيع التليفزيون فتـود خنقه وإسكاته إلى الأبد ، وبالطريقة نفسها ، تود لو تخنق العالم أجمع :

تنتشر الأَبْنِيَةُ المُسَلَّحَةُ بِأَسْبَابِ القُوَّةِ والضَّعْفِ ،
لِدَحْرِ فَيَالِقِ الشَّمْسِ. نَاطِحاتُ سَحَابٍ مضاءة

بِأَسْمَاءِ الَّذِينَ نَزَلُوا حَدِيثاً من الجِبَال وَمَازَالَ دَمُهُم يَسِيلُ

عَلَى البِطَاحِ ، دَلِيلُ السُّلاَلَةِ الوَحِيدُ عَلَى

إرثها الَّذى اقْتُلِعَ مِنْ عُرُوقِهِ وَمَازَالَ الدَّمُ

يشخبُ وِيَصْرُخُ وَسَطَ جَلَبَةِ أبْقَا الهِنْدِ وَأَسْطُحِ المَبَانى

المُكْتَظَّةِ بِأَطْبَاقِ التَّلْفَزَةِ وَغَابَةِ العُيُونِ المُحَدِّقَةِ فى الفَرَاغ

يتحول الشاعر هاهنا إلى شاهد أمين على عصره ، شاهد يعيش انقلاب فى قيم الناس ، وأخـلاقهم ومبادئهم ومشـاعرهم ، وكأن الناس مثل هـذه الأبنية المسلـحة ، التى تلمـع الأضواء واجهاتها الأمـامية ويبقى كـل ما وراء ذلك ، لايصله بياض الضوء وصفاؤه. فلم يبق إذن فى هذا المجتمع الجديد غير أطباق التلفزة المنتشرة على أسطح المبانى وغابات العيون التى تحدق فى الفراغ !!

و - رؤية *الفجر الكاذب* وفقدان *الذاكرة* :

الفَجْرُ ، زَارِعُ الفِتْنَةِ فى هَذِهِ البِقَاعِ ، فَجْرُ القَتَلَةِ والعُشَّاقِ

عَبْرَ أَضْوَائِهِ الأوُلَى ، تَزْفُرُ الجِبَالُ الهَوَاءَ الثَّقِيلَ

كَأَنَّمَا تَلِدُ كَوْناً بِكَامِلِهِ . . كَوْناً يَسْرَحُ فِيهِ البَشَرُ والحَيَوانَاتُ

والأَكَاذِيبُ ، وَيَسْرَحُ فيهِ السَّمَاسِرَةُ الذين أَتَوْا مِنْ كُلِّ

بِلاَدِ الـعَالَمِ لا مْتِصَاصِ ضَــرعِ الأَرْض ، وَمَا خَلَّفَتْهُ عِظَامُ حَيَوَانَات بَائِدَة

يَمْضِى المَوْكِبُ فِى هَذَا الصَّبَاحِ الَّذِى انْفَصَلَ عَنْ

فَجْرِهِ الأول

وأصبحَ غَريباً وفظّاً وحَارسَ نكبَات

كُلُّ شيْءٍ قَابلٌ للبَيْع والشِّرَاء ، كُلُّ شيْءٍ قَابِلٌ للاندثَارِ بِسُرْعَةِ

وُجُوده ، وبِسُرْعَة لَغْط الألْسِنَة الكَثِيرَة وبُكَاء الأُمَّهَات علَى ضَحَايَا

الطُّرقِ التى تَصْرُخُ بِنَهَمٍ ، هَلْ مِنْ من يد لهَذَا النَّهْرِ من الدِّمَاء

تَمضِى نَحْوَ القُرَى الرَّازِحَة فِى وِحْشَتِهَا القُصْوَى تَحْتَ طَوْقِ الجِبَالِ

بِأشْبَاحِه وَغُزَاتِهِ وَشُهُبِه التى سَقَطَتْ للتَّوِّ ، بَعْدَ سَفَرٍ طَوِيلٍ

لِتَسْتَقِرَّ فى هَذِه القِيعَانِ المُسْتَرْخِيةِ فِى حَوضِ الأزَل

أهْلُهَا الذينَ تَغَيَّرَتْ أحْلاَمُهُم ولَيَاليهم ، وَصاروا غُرَبَاءَ يَلُوذُون

بِجَرِيدِ النَّخْلِ أيَّام الجُمَعِ كَأنَّمَا لآخِرِ تَعْوِيذَةٍ تَقِيهِم الاضْمِحْلال

صُخُورٌ وأطْوَادٌ وأطْبَاقُ فَضَاء ، وأحَادِيثُ تُشْبِهُ زُجَاجاً

يَمْضَغُهُ مُتَسكِّعٌ فى لَيْلِ مَدِينَةٍ مَنْكُوبَة .

وُجُوهٌ ذَابلَةٌ ونَحيلَةٌ ، مُحَاطَةٌ بالأيَّام الخَوَالى وَحُرُوب الثَّار

صَارَ المَوْتُ يَأكُلُ مِنْ أطْبَاقِهِم بِشَهِيَّة ، من فَرْطِ المَقَابِرِ

التى نَبَتَتْ عَشْوَائياً ، اونَزَلَتْ عَلَيْهِم جَاثِمَةً بِطُيُورِهَا

ومَوْتَاهَا ، وَجَاثِمَةً بالحَنِين .

نَغْتسِلُ بِمِيَاهِ الصَّبَاحِ ونَبْكى ،

نَغْتَسِلُ بمِيَاهِ العَالِمَ وَقَدْ شَرِبْنَاهَا وَمَازِلْنَا عَطْشَى ، وكَانَتِ

الطُّرُقُ والمُشَرَّدُونَ . . . يَئِنُونَ تَحْتَ وِسَادَتِى ، قَادمِينَ مِنَ

الأَزْمِنَةِ البَعِيدَةِ لمتَاهِ الكَائِنِ ، وكَانَتِ النَّافِذَةُ مَفْتُوحَةَ
عَلَى آخِرِ العَالِمَ ، مُلْتَفِّينَ حَوْلَ بَعْضِنَا والبُرُوقُ تحيط بِنَا
مِنْ جَمِيعِ الجِهَاتِ ، البُرُقُ الطَّائِشَةُ فِى هَذَا المُحِيطِ الذِى يَجْلِدُهُ
المَوْجُ ، ويَخُورُ فِى جُرُوفِ جِبَالِه لَقَطِيعِ أَبْقَارٍ أَرَاقَهَا الذُّعْرُ
فَوَلَّتْ أدبَارَهَا نَحْوَ الرِّمَالِ الجَارِفَةِ للصَّحْرَاء .

إن الشاعر يتحدث عن الفجر الذى لم يكن فجراً حقيقياً ، بل كان زارع فتنة . فالمساء تملؤه القتلة والعشاق ، ويَسْرَحُ فيه البشر والحيوانات والأكاذيب، ويسرح فيه السماسرة القادمون من كل بلاد العالم ، لامتصاص خيرات الأرض ، وهؤلاء يتكلمون لغات مختلفة ، إلا لغة أهل الأرض ، ويفكرون بكل الأشياء إلا ما يعود بالخير على أهل الأرض .

كل شئ فى هذه الأرض قابل للبيع والشراء ، مادامت السيطرة لهؤلاء السماسرة وقابل للاندثار بسرعة . وليس لأهل الأرض إلا صراخ الأمهات على ضحايا الطرق . والغربة القاتلة ، فيلوذون بجريد النخل أيام الجمع ، كأنما لآخر تعويذة تقيهم الاضمحلال . والصخور والأطواد وأطباق فضاء وأحاديث تشبه زجاجاً يمضغه المتسكعون فى ليل مدينة منكوبة . والوجوه الذابلة محاطة بالأيام الخوالى وحروب الثأر . . والشاعر يغتسل معهم بمياه الصباح ويبكون بمياه العالم وقد شربوها ومازالوا عطشى . وكانت الطرق والمشردون يسمعهم الشاعر يئنون تحت وسادته، قادمين من الأزمنة البعيدة ، وكانت النافذة مفتوحة على آخر العالم ، ملتفين حول بعضهم ، والبروق تحيط بهم من جميع الجهات، وهى البروق الطائشة في هذا المحيط الذى يجلده الموج ويخور فى جروف جباله كقطيع أبقار أراقها الذعر ، فولت أدبارها نحو الرمال الجارفة للصحراء !

يعود الشاعر إذن من أسفاره إلى جباله ، وإلى سلالته التى تعاقبت على المكان منذ أزمنة بعيدة، وقد سمع أن فجراً جديداً بدأ، فوجد بَدَلَهُ :الأطواد ، والأطباق ، وصراخ الأمهات ، والأكاذيب ، والقتلة ، والسماسرة الذين ينهبون خيرات الأرض. فالفجر ليس بفجر، والبروق ليست ببروق، والمشردون القادمون من الأزمنة البعيدة مازال الشاعر يسمع أنينهم تحت وسادته !

فالتجربة الشعرية لها أكثر من خيط يشد الشاعر إليها ، وأكثر من عين توسع مساحة الرؤية لديه ، وأكثر من صوت يأتى من مختلف الزوايا والجهات وتمتلك هذه التجربة ذاتها قدرةً على استحضار الأشياء من كل مكان وكل زمان كما تمتلك قدرة فى محاورة الطبيعة ، على اختلاف مظاهرها ، والناس على اختلاف أشكالهم وصورهم أمواتاً وأحياء ، بل وحتى الذين يتنبأ الشاعر بولادتهم فى المستقبل القريب والبعيد .

إن الشاعر ينتقل بين الناس والطبيعة ، كما تنتقل الأحلام بمنطق خاص وحركة خاصة . فهاهو بين أفراد سلالته قريباً من الجبال ، وهاهو أيضاً فى نفس الوقت ، يطل علينا من أحداث أزمنة غابرة ، مثل العملاق الذى يضع خطوته على هامة القرن العشرين ، وخطوته الثانية على حوافر آلاف السنوات الماضية . وأينما وضع خطوته ينبعث وجه من وجوه المأساة :

هَذَا الضَّبُعُ الذى تَلْمَعُ عَيْنَاه فى الظَّلَامِ صَدِيقُ السَّحَرَة
الذِين أَلْقَوْا أَخِى فى غَيَاهِبِ الجُبِّ ، وَمَازَالَتْ أُمُّهُ
تَنْتَظِرُ رُجُوعَه حَتَّى اليَوْم ، تَعُدُّ الأَيَّامَ والشُّهُور
والسِّنِين ، تَتَسَقَّطُ أَخْبَارَهُ المُتَضَارِبَة مِنْ أَفْوَاه الأَهَالِى
بَعْضُهُم شَاهَدُوه مَرْبُوطاً عَلَى شَجَرَة سُمر عَارِياً وَوَحيدا

وآخَرونَ شَاهَدُوه يَسْبَحُ فِى الوَادِى ، سارحاً فى السُّوحِ
مَعَ المَوَاشِى . أَوْ شُوهِدَ فى« أَمْرِيكَا تَائهاً فى الشوَارِعِ
مِنْ غَيْرِ وَجْهٍ ولاَ مَأوَى
أَيَّامٌ تَتْلُوهَا أَيَّام
لاَ أثَرَ لِلفَقِيدِ
لاَ أثَرَ للأم
لاَ أثَرَ للعَائلَه . .
هَذِهِ القِصَّةُ التى رَوَتْهَال جَدَّتى وَرَوَاهَا مَجْنُونُ القَرْيَة
أَتَذَكَّرُ اسْمَه ، كَانَ اسْمُهُ على بنُ سَاعِد ، لَمْ أعُدْ الآنَ
أَتَذَكَّرُ غَيْرَهَا ، لَمْ أعُدْ أَتَذَكَّرُهُمْ حينَ كَانُوا يَضْرِمُونَ
النَّارَ فى الخيَامِ ، عدَا الصَّارِخَةَ التى كَانَتْ تَقْفِزُ من
قَلْبِ الحرِيَق نَحْوَ العَدَمِ المُنْتَصبِ كَعَصَا الأعْمَى ،
وَحينَ كَانُوا يُبيدُونَ الأَيَّامَ واللَّيَالَى فى صَيْدِ القَطَا ثُمَّ
يَتَعَفَّنُونَ فى بَطْنِ الحكَايَاتِ التى يَرْويهَا لاحِقُوهُمْ مِنَ
العَجَائِزِ والمَجَانين

فبعد الأفاعى التى كانت تلمـس الأطراف المقطوعة ، وافترست كلب أهل الكهف وبعد الذئاب وبنات آوى والنسور ، وكل الطيور الجارحة والأليمة يأتى دور الضبع الذى تلـمع عيناه فى الظلام ، وهو صديق السـحرة الذين ألقوا أخ

الشاعر فـى غياهب الجب ، فظلت أمـه فى انتظار الذى يأتـى ولا يأتى وتقول أخبار : إن بعـضهم رأوه مربوطاً علـى شجرة عارياً ووحيـداً وآخرون شاهدوه يسبح فى الوادى سارحاً فى السيوح مـع المواشى وقيل : إنه شوهد فى أمريكا تائـهاً فى الشـوارع من غيـر وجه ولا مأوى وفى كـل مشهـد من مشاهـد هذا الإنسان ، تنـعكس صورة للعـذاب فى تعليقـه على شجرة أو فى الـسيوح مع المواشـى ، أو فى شـوارع أمريكـا من غـير وجه ولا مـأوى إنه عـذاب واحد للإنسان فى هذه الأرض الخـراب . . أرض الذئاب والضباع التى تلمـع عيونهم فى الظلام ، والسماسرة الذين يدوسون كـل المبادئ والقيم « أيام تتلوها أيام ، لا أثر للفقيد ! لا أثـر للأم ! لا أثر للعائلة !! » هذه القصة هـى الوحيدة التى أصبح الشاعر يتذكرها ، ولم يعد يتـذكر أى شئ غيرها ، وقصة الصارخة التى كانت تقفز من قـلب الحريق نحو العدم ، حين كان السحـرة يضرمون النار فى الخيام !!

هذه هى النهاية التى وجد الشاعر نفسه أمامها بعد أسفار طويلة وطويلة من الألم والشقاء والعـذاب والمأساة . . فقد وجد نفسه ينسى كـل شئ لقد أصبح إنساناً بلا ذاكرة :

لَمْ أَعُدْ أَتَذَكَّرُ شَيْئاً ،
عَدَا كَوْنِى مَوْجُوداً فى زَاوِيَةٍ مَا مِنْ إِبْطِ هَذَا المِيدُوزَا
أَحُكُّ رَأسِى مِنْ بَقَايَا القَمْلِ فى سِجْنِ البَارِحَةِ ، أَتَحدَّثُ
مَعَ نَفْسِى وَأَشْبَاحِى الكَثِيرَةِ التى تَمْرَحُ سَعِيدَةً ، وَتَقْفِزُ
كَالجَنَادِبِ تَحْتَ مَطَرِ الرَّبِيعِ الذى لَمْ أَذُقْ طَعْمَهُ مُنْذُ قُرُونٍ
المَسَاءُ يَنْزِلُ عَلَى المَدِينَةِ

يَعقُبُه اللَّيلُ والنَّهَارُ

أَفلاكٌ تَقُودُ بَعْضَهَا كعُمْيَانٍ شَرِسين ، ومَجرَّاتٍ غاضِبَة

عَلَى وَشْكِ الاقتِتَال ، لاشكَّ ستَحْصُلُ عَلَى إثَارَةٍ أَكبَرَ من حُرُوب

كَوْكَبِنَا التى أَصبَحَتْ مضجرة

يَقُولُ أَحَدُ أَشْبَاحِى ، ويَنْطَلِقُ كَالسَّهْمِ نَحْوَ حَانَاتِ الدَّار البَيْضَاء

ويُتَمْتِمُ آخَرَ : آه ، مَرَّ زَمَنٌ لَمْ أَذُقْ فِيهِ طَعْمَ التُّفَّاح

أَوْ . . . فى فُنْدُقٍ هَجَرَه زَبَائِنُ الصَّيْف ، وبقيت صاحبته . . .

ويَصْرُخُ ثالث : لَمْ يَعُدْ لى مُسْتَقَرٌّ فى هَذَا المَكَان ، سأُفَجِّرَ

ثَوْرَةً فِى غَابَاتِ الأَمَازُون ، وإِذَا لَمْ أفلح سأحرق الهُنُودَ

وأَبْقَارَهُمْ وأَغانِيهِم التى تزهق أعْصَابى فى البُيُوتِ المُجَاوِرة

هَا أَنَا أَلْمَحُ الجِسْرَ الذِى مَشَتْ عليه المَلاَيين قَبْلِى وتَبَخَّرَ

أَلْمَحُهُ مِنَ البَعِيدِ بحَدَبتِهِ التى تَصِلُ الغَابَةَ بِالبَحْر ، بَعْد أن

أَزْهَقَ التَّعَبُ كيَانى ،

أَلْمحُهُ كَمُخَلِّصٍ يَنْتَظِرُنى مُنْذُ الأَزَل ، حَيْثُ أَرْتَمِى فى الحَانَة

المُطِلَّةِ عَلَى بَحْرِ الشَّمَالِ الهَائج ، أَشْتَمّ رائحَةَ القَرَاصنَةُ

اللَّوَاتى آخُذُ فى مُغَازَلَتِهنَّ بَعْدَ الكَأسِ الخَامِسِ ، وأَحْكِى لَهن

عَنْ بُطُولاتٍ وَهْمِيةٍ وطُقُوسِ الخِتَانِ والسَّحَرَةَ الذين يَطِيرُون

عَبْرَ القَارَّاتِ ، حَيْثُ أَجِدُ نَفْسِى فى صَبَاحِ اليَوْمِ الثَّانى عَلَى

سَرِير إمْرَأة لاَ أعرف اسْمَهَا أَوْ شكْلَهَا ، فَأَهْرُبُ مُتَسرِّعاً
عَى أطرَاف أَصَابعى فى الظُّلْمَةِ الحَادَّةِ ، تَحْدُونى رَغْبَةٌ فى رؤية
الفَجْرِ وَهوَ يَنْطَلِقُ ، مَرِحاً أَوْ كَئِيباً عَلَى جِسْرِ خَلاَصِى ، أو
أرَاهُ يَضْرِبُ بحوَافِرِه الضَّوئية أرْض المَدِينَة ، ويَحْمِلُنِى
هكَذا بينَ اليقَظَة والنَّوم ، مَخْمُوراً إلى مَخْبَئِى فى الضِّفَة الأخرى . .

لم يعد الشاعر يتذكر شيئاً ، فَصُوَرُ المسخ أنسته كل شئ ، لم يعد له من عمل سوى أن يحك رأسه من بقايا القمل فى سجن أمس ، لم يعد له سوى أن يحاور أشباحه الكثيرة التى تمدح تحت إبط الميدوزا ، سعيدةً بتحولها ، تقفز كالجنادب تحت مطر الربيع الذى لم يذق الشاعر طعمه منذ قرن ! ممذ كان إنساناً تثقل كاهله الهموم ، منذ أن كان إنساناً يفكر فى هموم الناس ، ويطلب لهم الخلاص والسعادة . ولكن كانت الذئاب وبنات آوى والضباع تتربص بالإنسان الدوائر ، وكان القتلة والسماسرة أكبر من تفكيره ، وقوته وإرادته وكانت قوى الشر أعلى من كل قوة تطلب الرحمة والعدالة والسعادة للإنسان وهاهو المساء ينزل على المدينة ، يعقبه الليل والنهار ، وهاهى أفلاك تقود بعضها كعميان شرسين ، وهاهى مجرات غاضبة على وشك الاقتتال فى هذا الفضاء الموحى بالسأم والضجر واليأس ، يترك الشاعر الفرصة ، لأحد أشباحه للانطلاق نحو الدار البيضاء ، فى الوقت الذى يتمتم فيه شبح له آخر ويقول : لقد مر زمن لم يذق فيه طعم التفاح فى فندق هجره زبائن الصيف . أما الشبح الثالث فقد اقتنع أنه لا مكان له هنا ، فليفجر ثورة فى غابات الأمازون ، وإذا لم ينجح سيعمد إلى حرق الهنود وأبقارهم وأغانيهم التى تزهق أعصابه باستمرار . لم يكن الشاعر بهذه المواقف ، البادية على السطح أنها سلبية - إلا إنسان يشعر بغيره أكثر مما يشعر بنفسه . . فقد أعياه المسير ، وأضنته الأسفار ، وأتعبه

البحث عن سبل البحث عن سعادة الإنسان فى الأرض . ولكن الإنسان فى هذه الأرض كان شقياً ، بممارساته اللاإنسانية لأخيه الإنسان ولأنانيته وجبروته واستغلاله ، وبعينه التى تشبه عيون الضباع ، لا تلمع إلا فى الظلام الحاد .

ونحس بخطوات الشاعر في النهاية متثاقلة بطيئة ، فقد هَدَّهُ التعب وتيقن أنه بدأ يلمح الجسر الذى عبر عليه الملايين قبله ، يلمحه كَمُخَلِّصَ ينتظره منذ الأزل ؛ فيختار أن يرتمى فى أحضان الحانة المطلة على بحر الشمال الهائج ، يشتم رائحة القراصنة والداعرات اللواتى يعازلهن بعد الكأس الخامسة ، ثم يحكى لهن عن بطولاته الوهمية وطقوس الختان والسحرة الذين يطيرون عبر القارات .

وفى صورة أكثر بشاعة ومأساوية ، حين يعبر الشاعر عن فقدانه لكل حس إنسانى ، وذلك حين يجد نفسه فى صباح اليوم الثانى ، على سرير امرأة لا يعرف اسمها وشكلها ، فيهرب متسللاً على أطراف أصابعه فى الظلمة الحادة ، تحدوه رغبة فى رؤية الفجر وهو ينطلق . . . وأَىُّ فجر ينطلق فى هذه الأرض اليباب ؟! أى فجر فى هذه الأرض التى وجد نفسه عليها ذات يوم ، وهو لا يعرف عنها شيئاً ، ولا يربطه بها رابط ؟!

إن هذا الفجر لن يكون غير ما يراه شاعر فقد ذاكرته ، وهو يضرب بحوافره الضوئية أرض المدينة . . . هكذا يحمل الشاعر بين اليقظة والنوم مخموراً إلى مخبئه فى الضفة الأخرى !

ز - الرؤيا الشعرية :

نعود الآن إلى البحث عن الخيط الرابط ، الذى يجمع بين مشاهد وصور جزئية تناثرت على جسد النص ، وعن اللون الذى يمزج بين كل الألوان فى

تلك المشاهد والصور ، وعن الروح التى كانت تمد كل شئ في النص بأسباب الحياة ، وعن الشمس التى ابتدأت منها الأنوار وانتهت إليها .

وما العودة - فى الواقع - إلا إعادة بناء لتلك المشاهد والصور ، ولتلك الروح ، وتلك الألوان وتلك الشمس ، فى صورة واحدة شاملة تتماسك فيها العناصر ، وتتآلف الأدوات والأصوات والحركات والإشارات . ويَنْسجِم فيها إيقاع معاناة الشاعر مع إيقاع اللغة .

كان اللَّون الرمادى - وهو لون اللعنة الأزلية - هو اللون الذى يطبع هذه الصورة الكبرى : لون الرمال والصخور والأزمنة المتكدس وفى قلب جحيم هذا اللون ، يختنق إحساس الإنسان بالغربة والضياع . ولم يكن هذا الإنسان عادياً ، بل كان من النوع الذى يرى أكثر من اللازم ، ويفهم أكثر من اللازم ، ويطمح أكثر من اللازم ، ويبحث عن السبل التى تسعد كل الناس أكثر من اللازم ومن سوء حظ هذا الإنسان ، أنه وجد فى أرض كلها خراب ويباب فتشتد الغربة على نفسه إلى أن تحول الإحساس بها إلى ضياع وجودى ، أفقده كل شئ ، حتى الذاكرة التى كانت تربطه بالأحداث والحياة والكون .

كان الشاعر وحيداً حين وقف أمام تلك الجبال العاتية . وكان وحيداً حين واجه السحرة والسماسرة والذئاب وبنات آوى والضباع والأفاعى . وكان وحيداً حين تزلزلت الأرض بين قدميه فى رحلاته الطويلة . وكان وحيداً حين تقاطعت به الطرق فى الربع الخالى . وكان وحيداً حين فقد ذاكرته ، ووجد نفسه على سرير امرأة لا يعرف اسمها وشكلها فى صباح اليوم الثانى ، فهرب متسللاً على أطراف أصابعه فى الظلمة الحادة . وكان وحيداً حين رأى الفجر وهو ينطلق مرحاً أو كئيباً على جسر خلاصه . . رآه وهو يضرب بحوافره الضوئية أرض المدينة ويحمله هكذا بين اليقظة والنوم مخموراً إلى مخبئه فى الضفة الأخرى !

تلكم هى الرؤيا ، وهى رؤية شاعر أنهكه السفر ، وأتعبه التأمل ، وأفقدته توازنه المتناقضات والمفارقات التى تتعاظم وتتكاثر مع مرور الزمن وتوالى الحقب والعصور . وهى رؤية شاعر لم يذق طعم السعادة إلا مرة واحدة ، وذلك فى الوقت الذى وجد فيه نفسه فى زاوية ما من إبط الميدوزا ، يحك رأسه من بقايا القمل ، ويتحدث مع أشباحه الكثيرة ، التى تمرح سعيدة، وتقفز كالجنادب تحت مطر الربيع وهى رؤية شاعر امتلأت ذاكرته بأشياء كثيرة ، ولكنه سيفقد هذه الذاكرة من هول ما رأى من زلازل وكوارث عبر أزمنة لعينة ، فينشطر إلى أشباح كل شبح منه يتجه وجهة معينة فى سلوكه وحلمه !

فالفضاء الذى يلف التجربة مأساوى من بدايته إلى نهايته ومملوء بالفواجع والمواجع والممارسات اللا إنسانية . هذه الفواصل التى جسدتها الأزمنة المتكدسة أمام باب الشاعر باستمرار ، والأحداث التى مرت بالناس منذ أزمنة سحيقة ومازالت تمر بهم فى مشاهد وصور غير إنسانية ، ومجتمع الحروب والاقتتال والذئاب وبنات آوى والضباع والأفاعى والسحرة والسماسرة وغير ذلك مما يؤذى الشاعر ويعذبه ويعمق فيه إحساس الضياع والغربة واللاجدوى فى الحياة فالشاعر على مسرح الحياة ، يرى الأشياء بعيون كبيرة ، فيلتقط الأسباب التى تشقى أكثر من الأسباب التى تسعد . .

كان الشاعر من على المسرح ، ينظر إلى أبعد مدى كانت له قدره على اختراق الأزمنة والعصور القديمة ، ومحاورة أقوام كثيرة كان يسمعهم يئنون تحت وسادته . . !

وحين ينظر إلى ما حوله فلا يجد غير أولئك السحرة الذين ينادون بعضهم بعضاً بأسماء مستعارة ، والسماسرة الذين جاءوا من كل بقاع العالم لامتصاص

خيرات الأرض ، والجيران الذين يربون الأفاعى مثلما يربون الكلاب ، ويتركونها تلحس أطرافه المقطوعة ، والعتالين السكارى الذين يقصون أطرافه بمشارط حدثة جلبوها من مستشفى دمرتها الحرب ، والأصدقاء الذين يضحكون على هذه اللعبة المسلية والأحاديث التى تشبه زجاجاً يمضغه متسكع فى ليل مدينة منكوبة ، والأم التى تنتظر ولدها الذى ألقى به فى غياهب الجب ، تنتظر الذى يأتى ولا يأتى . . فلا أثر للفقيد ولا أثر للأم ، ولا أثر للعائلة ، والصارخة التى تقفز من قلب الحريق إلى العدم . . . والرياح التى تقتلع جميع أبواب العالم ، فيحل الطوفان ، ويملأ الذعر القلوب ، وتهرب القبائل نحو السفوح والقبائل ، ولسان حال الشاعر يقول : لن أنزل من جبلى . . فلا عاصم إلا الله !!

ن - بين الرؤيا واللغة :

لم تكن اللغة فى هذه التجربة الشعرية قوالب معجمية جاهزة ، بل كانت لغة تخلق صورتها مع كل انفعال الشاعر ، فى أى حدث من الأحداث أو موقف من المواقف ، أو حركة من الحركات .

كان هناك انسجام رائع بين اللغة والمشاعر التى تصطخب فى الأعماق والأغوار ومعنى ذلك أن كل كلمة ، كانت تأخذ لونها من داخل المعاناة وليس من خارجها . . فهى تَسْوَد حين يسْوَدُّ الانفعال ، وتبيض حين يَبْيَضُّ ، وتلين وتضعف حين يلين ويضعف ، وتقوى حين يقوى وكل كلمة أيضاً ، كانت تحمل إشارة دالةً على حركة التجربة وتوجهها نحو معنى من المعانى .

فالجبال العاتية ، والأزمنة المتكدسة ؛ واللعنة الأزلية ؛ والرمال ذات اللون الرمادى ؛ والصحارى ؛ والربع الخالى ؛ والذئاب ؛ والضباع والأفاعى ؛

وبنات آوى ؛ والجسر ؛ وإبط ميدوزا ، والدواعر والمغازلة بعد الكأس الخامسة؛ والسرير ؛ والمرأة التى لا يعرف اسمها وشكلها ؛ والفجر المرح أو الكئيب ، وغيرها من الكلمات والعبارات ، كلها تحمل إشارات رمزية فجّرَتها عذابات الشاعر التى عاشها فى هذه الرحلة الطويلة ، بل إن هذه الإشارات تبلغ أحياناً أفق الأسطورةَ وهو أفق يخلقه الشاعر نفسه فى صوره الشعرية الكثيرة :

فلننظر إلى هؤلاء القتلى الذين يملأون على الشاعر الصالة ويشاركونه السرير وغرفة النوم وحتى قنينة النبيذ وهو يراهم فى قعرها يتآمرون ويضحكون. . !! وانظر كذلك إلى أولئك العتالين السكارى الذين يقصون أطراف الشاعر بمشارط حدثة جلبوها من مستشفى دمرتها الحرب . . !! وإلى تلك الأفاعى التى تخرج من بيوت الجيران ، لِتلحَسَ فى النوم أطرافه المقطوعة. . !! وإلى أولئك المشردين الذين يسمعهم الشاعر فى الأزمنة البعيدة، وهم يئنون تحت وسادته . . ! وإلى تلك الأحاديث التى تشبه زجاجاً يمضغه مُتَسَكِّعٌ فى ليل مدينة منكوبة . . ! وإلى أولئك الناس الذين يغتسلون بمياه الصباح ويبكون . . ثم بمياه العالم وقد شربوها ومازالوا عطشى . . ! ثم انظر كذلك ، إلى تلك الصورة من الأشباح التي خرجت من نفس الشاعر ، وكيف أخذت تمرح سعيدة وتقفز كالجنادب تحت مطر الربيع . . !!

إن مثل هذه الصور الشعرية ، هى التى تضفى على رؤيا الشاعر وجودها الأسطورى ، ذلك الوجود الذى يردنا إلى رؤية أصولنا وأصول الأشياء ، ويجعلنا ننظر إلى أنفسنا وإلى الأشياء من حولنا بمنظار مخالف ، لنكتشف من خلاله مالا يكتشف بسهولة ، وندرك من العلاقات بين الظواهر مالا يُدرك بسهولة أيضاً .

إن كل تلك الصور ، مرتبطة بعضها ببعض ، ومشدودة إلى صورة الأرض الخراب التى انطلقت منها التجربة وانتهت إليها . وهى صورة انسجمت فيها الأشياء ولم تختلف ، وتناغمت فيها العناصر ولم تنفصل ، وتوحدت فيها الأصوات ولم تفترق . فالمعاناة لا ينتج عنها إلا تلك اللغة الملتهبة ، تلك اللغة التى تحول الأشياء والظواهر إلى علامات وإشارات ،ورموز وأساطير . وهكذا يشعر القارئ أن كل كلمة فى النص ، مزقت شرنقتها المعجمية لتصبح كلمة شعرية تبنى زاوية ما ، فى الصورة الكبرى والشاملة وتكشف عن معنى ثاو فى أعماق الشاعر .

القضية الخامسة :

قــراءة فـــى

«صلوات فى هيكل الحب» *

لأبى القاسم الشابى

* نشر هذا الموضوع على حـلقات ثلاث فى صحيفة عمان العمانـية اليومية من خلال الصفحة الأدبية ، شهر نوفمبر ٢٠٠٠ م.

عَذْبَةٌ أنتِ كـالـطفولـةِ كـالأحْلامِ كـالـلَّحْنِ ، كـالـصَّباحِ الجَديـدِ
كالسّماءِ الضحوكِ ، كالـليلةِ القمراءِ كـالـوردِ ، كـابـتـسامِ الـولـيـدِ
يـا لـهـا مِنْ وَدَاعَةٍ وجَمَالٍ وشَبَـابٍ مُنَعَّمٍ أمْلُودِ !
يا لـها مِنْ طَهَارةٍ تـبعثُ التّقـديـسَ فـى مُهْجَةِ الـشَّقِىِّ العـنـيـدِ !
أنتِ . مـا أنتِ ؟ أنت رَسْمٌ جميلٌ عَبْقَرِىٌّ مـن فَنِّ هـذا الـوجـودِ
فـيكِ مـا فيـهِ مِن غـموضٍ وعُمـقٍ وجَـمَال مـقـدّسٍ مَعْبُودِ
كُلّما أبْصَرَتْكِ عـيناىَ تَمشيـنَ بِخَطْوٍ مُوَقَّعٍ كـالـنـشـيـدِ
خَفَقَ الـقـلـبُ لـلـحيـاةِ وَرَفَّ الـزّهْرُ فـى حَقْلِ عُمْرى المَجْرودِ
وَانْتَشَتْ روحى الـكـئـيبةُ بـالحُبِّ وغَنَّتْ كـالـبُلـبُلِ الـغِرِّيـدِ
فيكِ شَبَّ الـشبابُ وَشَّحَهُ السِّحْـرُ وَشَدْوُ الـهوَى ، وعِطرُ الـورودِ
وتَرَاءَى الجَمَـالُ يـرقُصُ رَقْصًا قُدْسيًا ، عـلى أغـانى الـوجـودِ
وتَهَادَتْ فـى أفـقِ رُوحِكِ أوزا نُ الأغـانـى ، ورقَّةُ الـتّغريـدِ
فتمَايَلْتِ فـى الـوجـودِ ، كَلَحْنٍ عَبْقَرِىِّ الخـيَالِ حُلْوِ الـنّشـيـدِ
خطَوَاتٌ سكْرانـةٌ بـالأنـاشـيـدِ وَصَوتٌ كَرَجْعِ نَاىٍ بَعـيـدِ
وَقَوامٌ ، يـكـادُ يَنطقُ بـالألحـانِ فـى كُلِّ وَقْفَةٍ وقُعـودِ
أنـتِ قُدسى ومَعْبَدِى وصَبَاحى ورَبيـعـى ونَشْوَتى وخُلُودى
يـا ابْنَةَ الـنُورِ ، إنّنـى أنـا وَحْدى مَنْ رأى فـيـكِ رَوْعَةَ المَعْبُودِ
فَدَعينـى أعيشُ فـى ظـلِّكِ الـعَذْبِ وفـى قُرْبِ حُسْنِكِ المَشْهُودِ
عيـشةَ الـنـاسكِ الـبتُولِ يـنـاجى الرّبَّ فى نشوةِ الـذّهولِ الشديدِ

نقـذينى مـنَ الأَسَى ، فَلَقَدْ أمسَيْـــ ـــتُ لا أستـطـيعُ حَمْلَ وُجـودى
ـى شِعَابِ الزّمـانِ والمـوتِ أمشـى تحتَ عِبْءِ الحـيـاةِ جَمَّ الـقُيـودِ
وأُمَاشـى الـورَى ونـفسـى كـالـقَبْرِ وَقَــلْبـى كـــالـعَالــمَ المَهْدُود
ظُلْمَةٌ ، مــا لــهــا ختَامٌ ، وهَوْلٌ شَائعٌ فـــى ســـكـــونهَا المَمْدُود
أنــقِذينــى فـقــد سَئِمْتُ ظَلامى أنقـذيـــنـى فـقــد مَلَلْتُ رُكـودى
آهِ يـا زهرتـى الجمـيـلةَ لـو تَدْريـــ ـــن مـا جَدَّ فـى فـؤادى الوحـيـدِ
فـى فـؤادى الغـريـب تُخْلَقُ أكْوَانٌ مِنَ الـــسِّحْر ذَاتُ حُسْنٍ فَرِيـــدِ
وشمــــــــوسٌ وَضَّاءَةٌ وَنُجُومٌ تَنْثُر الـنّورَ فـــى فَضَاءٍ مــديـــدِ
وريــاضٌ لا تـعـــرفُ الحَلَكَ الـدّا جـى ولا ثَوْرَةَ الخـريـفِ الـعـتـيـدِ
كُلّ هـذا يَشِيــدُهُ سِحْرُ عَيْنَيْـــ ـــكِ وإِلْهَامُ حُسْنِك المـعــبــود
حَرَامٌ عــلَيـــكِ أن تَهْدِمــى مـا شَادَهُ الحُسْنُ فـى الـفـؤادِ العـمـيـدِ
حـرام عـليـكِ أن تـسـحقـى آمـا ل نـفـس تـصـبو لـعـيـش رَغـيـد
منْكِ تَرْجُو سَعَادةً لـــم تَجِدْهــا فـى حـيـاةِ الـوَرَى وسِحْرِ الـوُجُودِ
فـالإلَهُ الـعـظـيـمُ لا يَرْجُمُ الـعَبْـ ـدَ إذا كــانَ فـى جَلالِ الـسّجُودِ

وُلد أبو القاسم الشابى فى بلدة الشابية فى جنوب تونس ١٩٠٩م ، درسه أبوه منذ نعومة أظفاره القرآن الكريم ، وحين وصل الحادية عشرة من عمره دخل جامع الزيتونة ونهل من العلوم الدينية وفى سنة ١٩٢٩م هزت الشاعر صدمة عميقة ؛ ذلك أن أباه الذى كان صديقًا عزيزًا إلى قلبه قد فارق الحياة ، وهذا ما أثر فيه تأثيرًا قاسيًا .

فنظم قصيدته «يا موت» التى قال عنها إنها «صرخة من صرخات نفسى المملوءة بالأحزان والذكريات ، وشظية من شظايا هذا القلب المحطم على صخور الحياة . . .» وبدأت نفس شجاعة تتضعضع قواها ، وترث حبالها ، فشكل هذا الفراق معطفًا حادًا فى مشوار الشابى فى الحياة ، وبدأ صراعه المرير مع الحياة ، وهروبه إلى أحضان الطبيعة ، وبدا يائسًا .

إننى ذاهبٌ إلى الغاب يا شعبى ... لأقضى الحياة وحدى بيأسى

إننى ذاهبٌ إلى الغاب علّى ... فى صميم الغابات أدفن بؤسى

هاجم الشابى فى شعره التخلف والخمول والكسل ، وفى المقام الأول هاجم الاستعمار الفرنسى وتخلف الشعب عن مقاومته وإخراجه ، على الرغم من انطوائيته . كل هذا غدا كتلة من الألم تقض آماله وتنخر طموحاته . إلا أنه لم ييأس وظل يحارب بعقله ويحمل آلام شعبه ومجتمعه كما يحمل بين أضلعه آلام نفسه الثائرة :

أيها الشعب ، ليتنى كنت حطّابًا ... فأهوى على الجذوع بفأسى

ليتني كنت كالسيول ، إذا سالت ... تهدّ القبور رَمْسًا برَمْسِ

ليت لى قوة العاصف ، يا شعبى ... فألقِى إليك ثورة نفسى

كانت الفردية من أبرز خصائص الشاعر ، أى كان ذا نزوع فردى solitary وإحساس فردى ، ولعل هذا ما جعله يميل إلى الرومانسية .

وفضلاً عن نزوعه الفردى يميل إلى نوع من الانطوائية introversion يهيمن عليه ، لقد كره حياة البشر بما فيها من قيود وعادات وتقاليد تحيل على التخلف ونفى الحرية الفردية فمال إلى الطبيعة التى هى المجال الأول أو ربما الأوحد للفردية كما يرى الرومانسيون عامة .

كان الشابى يهدف إلى تحقيق حريته النفسية والروحية بمعناهما الفردى ، وبهذا يقول مخاطبًا أمسه ، أى مخاطبًا الحياة :

لست يا أمسى أبكيك لمجدٍ أو لجَاهْ

سلبته منى الدنيا وبزّتنِى رداهُ

فأنا أحتقر المجدَ وأوهامَ الحياهْ

يقول بعد أن تحدث عن الطبيعة وحريته التى فيها :

هذه عيشةٌ تقدّسها نفسى وأدعو لمجدها وأنادى

إنها عيشة الفطرة والحرية دونما قيود اجتماعية .

إن الحالة النفسية فى مقدمة اهتمامات الشاعر الرومانسى ، فقصيدة «صلوات فى هيكل الحب» أتت لتعمق الحالة النفسية عند الشاعر ، فهمه أن يقدم حالة تعبر عنه ، وهى حالة منكسرة محبطة تتمنى الانتقال للعالم الآخر بأقصى سرعة ممكنة . وهذا الإحساس سماه «فرويد» «غريزة الموت» feature of the death فبعض الشعراء الرومانسيين كان لديهم ما يسمى بغريزة الموت ؛ لذلك ماتوا مبكرين . حيث إن الحالة الشديدة من الألم التى كانوا يعيشونها ، والسير المضنى بإتجاه الآلم والأحزان ، كانت تؤدى بصاحبها للموت سريعًا . ومن هؤلاء الشعرآء أبو القاسم الشابى .

وهكذا فارق الشاعر الحياة سنة ١٩٣٤م بعيدًا عن لهو الحياة :

ثم ماذا ؟ هذا أنا: صرْتُ فى الدنيا بعيدًا عن لهوِها وغناها

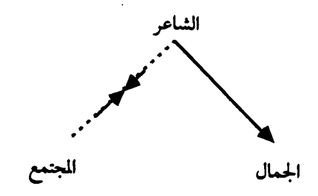
فى ظلام الفناءِ أدفن أيامى ولا أستطيع حتّى بكاها

وزهور الحياة تهوى بصمتٍ محزنٍ ، مضجرٍ ، على قدميّا

جبّ سحرُ الحياةِ ، يا قلبى الباكى فهيا نجرّبُ الموت .. هيّا !

إن بؤرة التأزم عند الشاعر تكمن فى الخوف من ضياع الجمال المنقذ ، هذا الخفوجعله يسهب كثيرًا فى إطلاق الصفات الجميلة على الحبيبة ، وهو إسهاب لافت للنظر حتى يحيل إلينا فى البداية وكأن الهدف من كتابة القصيدة هو الغزل من جهة ، ووصف الحبيبة من جهة أخرى . إلا أن الهدف - كما نراه - هو التمسك أكثر فأكثر بالجمال ، وهو الجمال بعامة بدأ بجمال المعبود وجمال الطبيعة وانتهى بجمال حبيبته ، لذلك فحبيبته غالبًا ما تعترض بجمال المعبود وجمال الطبيعة ، والسبب هو هذا التداخل لدى الشاعر ، فالمرأة تبدو امرأة طبيعيةً تارةً ، وتمثيلاً للجمال الإلهى تارةً أخرى . فبؤرة التأزم - بهذا الشكل - ليست فى وصف الجمال أو وصف الحبيبة بل فى الخوف .

لقد عانى الشاعر فى مجتمعه وشكلت حياته مع الناس اغترابًا ، بسبب الصدام القائم بين ما هو ذاتى وما هو واقعى . الواقع الذى يعكس خنوع الشعب وضعفه عن مقاومة الاستعمار ، وذاته التى ترفض كل ذلك وتتطلع للحرية والاستقلال .

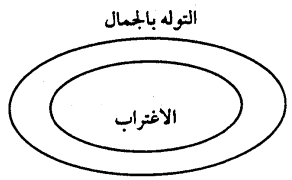


وبدا كل شىء يتسرب من بين أصابعه وأصبح وحيدًا :

وأماشى الورى ونفسى كالقبر وقلبى كالعالم المهدود

لقد اقتنع الشاعر أن الخلاص لا يخلقـه مجتمعه ، ولا علاقة له بالناس ، بل الناس هم الذين يـخلفون أوجاعه ، وهم الذين يجعلونه مـغتربًا ، فالتفت إلى الجمال ، وأىّ جمال ، إنه الجمال المجرّد abstract . فالمسألة مسألة روحية بحتة وليـست مسألة حّسية ، فهناك إحـساسان يهيمنان على الـشاعر : إحساس باطن وإحساس ظاهر :

الإحسـاس الظاهر هـو التولُّه بالجـمال aesthete وهو فى بـداية القصـيدة ومعـظمها ، ولـكن الإحسـاس الكامن وراء الـتوله هـو الإحساس بالاغـتراب alienation ، هذا الإحساس بالاغتـراب هو الذى دفعه إلى التسمك أكـثر فأكثر بالجمال ؛ ذلك أن الاغتراب لم يكن مطلقًا على ذات الشاعر فيحد اندفاعه إلى التسمك بالجمال ، وإلا لرأينا ذاتًا معـذبةً تركن إلى الانتحار ؛ خلاصًا من هذا الاغتراب الحاد .



هذا كل شىء منفر ، كل شىء يدفع الشـاعر إلى الكره والحقد والانطوائية إلا ذلك الجمال . ومن أجل التمسك بالحـياة كان التولُّه بالجمال . وكلما ازداد الواقع سـوءًا وشراسة ازداد الشاعـر تمسكًا بالجـمال ، ولأن الشاعر لا يـثق بما لدى النـاس مال إلى جمـال مجرد . فتولـهه إذًا لا يكمـن بجمال حـسى لدى الناس بل بجمال علوى مجرد يفقـده المجتمع ، ومن هنا دخلت الذات الإلهية فى مـفهوم الجمـال ، ونحن لا نسـتطيـع أن نسوغ كل ذلـك الوصف الشـهى للجمال إلا من خلال تلك المعاناة التى يعانيها الشاعر فى حياته الاجتماعية .

وبهذا سيطر على النص مشاعر عدة :

١) الشعور بالذهول .

٢) الشعور بالأسى .

٣) الشعور بالخوف .

وهى مشاعر متلاحقة مما يحيل على أن حركة النص متصاعدة ، ويظهر الشعور بالذهول فى القصيدة :

عذبةٌ أنــــتِ . .

أنتِ ما أنــتِ . .

يا لها من وداعةٍ . .

وهو أساس واضح فى الذهول ، فهو يحار ، ما ماهية هذا الجمال ؟ ! أجمال طبيعى ؟ ! أم جمال روحانى ؟ ! أم جمال إلهى ؟ ! .

أنتِ ما أنتِ ؟ أنت رسمٌ جميلٌ عبقرىٌّ من فَنِّ هذا الوجودِ

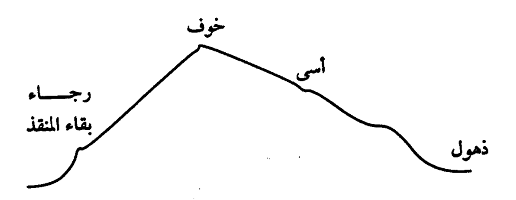
ارتفع بها إلى مستوى الوجود ككل . فهذا الذهول ظهر فى البداية ومن ثم كأنما إعجابه بالجمال دفعه إلى التفكير فى نفسه ، وتلمّس واقعه وما يعانيه فى مجتمعه ، فظهر لديه شعور بالأسى ، وحين تذكر هذا الأسى وتذكر أيضًا أن كل شيء يذهب من بين يديه ارتعب وخاف أن يهرب الجمال منه فيشطره الوجود شطرين . ولهذا قال :

وحرامٌ عليكِ أن تهدمى ما شاده الحسن فى الفؤادِ العميدِ

وحرامٌ عليكِ أن تسحقى آما لَ نَفْسٍ تَصبُّو لعيشٍ رغيدِ

فالإلهُ العظيمُ لا يرُجمُ العَبْـ ـدَ إذا كان فى جلالِ السجودِ

هنا وصل الخوف إلى نوع من الإحساس بالذل العاطفى ، إنه يرجو أن يبقى له هذا المنقذ ؛ لأنه لو سقط لانتهت حياته كاملة .



إن بؤرة التأزم - كما قلنا سابقًا - تكمن فى الخوف ، ولنقلب المعادلة ، ونقول إن السبب في كتابة القصيدة هو الخوف من أن لا يكون هنالك منقذ من الآلام ، فبالتالى هذا ما جعله متأسيًا على نفسه ، وخروجًا على التأسى ، وهربًا منه ذهب الشاعر إلى وصف الجمال ، ولهذا جاءنا الجمال فى البداية ولا ضرر فى ذلك ، فالشاعر رومانسى ويحمل الكثير من العقد والمعاناة والأحاسيس السلبية والنفسية .

ومن هنا يمكن أن نقول أن هناك ثلاثة محاور فى القصيدة ، هذه المحاور هي :

أ - الذات المغتربة .

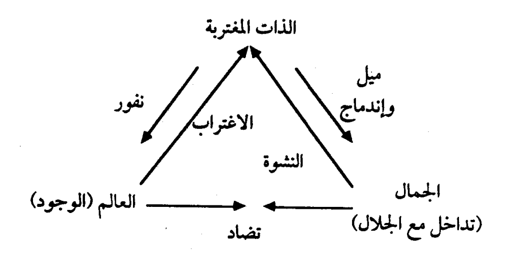
ب - العالم أو الوجود (المجتمع society) .

جـ- الجمال الذى يتداخل مع الجلال gravity .

فالذات موقفها من العالم موقف نفور ، والعالم يولد فى الذات الشعور بالاغتراب ، أما الجمال فالذات تسعى وتميل إليه ، والجمال يولد فى الذات النشوة ecstasy .

وما دام الجمال مجردًا فما علاقته بالوجود ؟

الحقيقة ليس هنالك علاقة بـل على العكس تمامًا فهناك تضاد contrast بين الجمال والوجود وهذا الوجـود اجتماعى يبرز صورة المجتمع التـى تتناقض وما تصبوا إليه آمال الشاعر ، ومن البديـهى أن يكون هناك تناقض حاد بين الجمال والوجود مثلما أن هناك نفورًا shying بين الذات والعالم .



بمعنى آخر فإن الـعالم يدفع الذات إلى الاغتراب ، والذات فـى دافعها عن نفسهـا تميل إلى الجمال . يـنتهى النص بـالخوف من ضياع الجمـال ، أى يبقى النص مفتوحًا ، هل سيذله الجمال كما أذلته الحياة أم لا ؟

فـالإلهُ الـعـظيـمُ لا يرجـم الـعبـدَ إذا كـان فــى جـلال الــسـجــودِ

إن الخلاص الأوحد فـى هذا النص يكمـن فى إندماج الذات فـى الجمال المطـلق والمجرّد ، وأى اقـتراب إلى الـواقع الاجتـماعى يـعنى تـلويثًا لـلذات بالقبح .

ويمكننـا أن نعود ونبين هذا التداخـل بين الجمال والجلال ، فشاعرنـا متأثر بهذا الشكل أو ذاك المنطق الجـمالى للمتصوفة Sufism ، حيث إنـه داخل بين الجلال والجمال ، كما أنه ارتفع بهما إلى المستوى المطلق والمجرد والعلوى .

مفـردات الجمال «العـذوبة ، الوداعة ، الـطهارة ، النـعومة ، العـمق ، الغموض الإيقاع . . .» مقردات الجلال «الروعة ، الذهول الشديد ، المنقذ» .

فهنـالك تداخل ، تـارة تكون المرأة جمـيلة ، وتارة تـكون جليـلة ، هذا التداخل بين الجمال والجلال فى المرأة ظهر أيـضًا فى الطبيعة ، وظهر أيضًا فى الذات الإلهية .

وهو بهذا يسعى إلى كل ما يؤنس النفس ويـريحها ويجعلها مطمئنة ، وهو لا يرى فى الجمال أمرًا سطحيًا بل يرى فيـه عمقًا وغموضًا ، فالشيء السطحى لا يشد انتباه الشاعر بل ما يشد انتباهه ذلك الشيء الموحى الغامض :

فيك ما فيه من غموضٍ وعمقٍ . . . . . .

الشاعر فى مجمل قصيدته يتهم مجتمعه بالجمود والرتابة ، لذلك رأى بأن الحيوية هـى سمة من سمات الجمال ، وأن الـسكون والرتابة سمـة من سمات الفتح .

. . . . شائعٌ فى سكونها الممدودِ

إنه سكون ممـدود يشمل كل شيء ، ولا يـسيء إلى الجمال شيء أكـثر مما تسيء إليه الرتابة والسكون .

إن شاعرنا يسعى إلى كل ما هو لطيف وعميق وغامض ، دال على الحيوية والحركة ، ويـنفر من كل مـا هو ساكن وسطـحى ، ولأن الحرية الفـردية هى الأساس فى الجمال عنـد الرومانسيين فإن من سمات القبـح فى هذه الحياة هى سمة القيد والعبء والواجب .

فـى شِعابِ الـزمانِ والمـوتِ أمشـى   تحـت عِبْءِ الحـيـاةِ جَمِّ الـقـيـودِ

هو يمشى بقيود اجتماعية ، بعادات وتقاليد ، تلك هى قيوده .

فإذا كـــان هنالك تناقـــض فـــى هـــذا النص فهـو التناقض القـائم بين الجمال والوجود أو العالم ، هو تناقض حاد ، فـهذا الجمال قائم على الموسيقا والرقـة والطـهارة والحريـة ، والعـالم قائـم علـى القيـود والأعبـاء والأهوال والسكون :

ظُلْمَةٌ مـــا لـــهـــا ختَامٌ ، وهَوْلٌ   شـائـعٌ فـى سـكـونِهـا المـمـدودِ

الجمال يحقق رغبات الشاعر فى الحريـة ، أما الوجود فهو عكس ما يسعى إليه .

قد توضّح أن النـص يعى فى حركتـه إلى بلورة الجمال المجـرّد والمطلق ، وهو أيضًا يبتذل القبح فى هذا العالم ، ومصدر القبح هذا -كما يرى الشاعر- نجده فى الورى ، فالقبح مصدره الناس ، وجحيم الشاعر يكمن فى المجتمع ، ولهذا يـهرب إلى الجمال الـذى يستمـد قواه من مصادر ثـلاثة ، هى : الله ، والطبيعة ، والمرأة .

الترتيب بحسب الأهمية فى النـص ، ولكن بحسب ورود الجمالات ننطلق من المرأة ← الطبيعة ← الله .

والشاعر جرد المرأة من علائقها الاجتماعية ونظر إليها نظرة جمالية بحتة ، إن هذه المصادر للجمال الذى هو جمال كلى مطـلق ، تتداخل فيما بينها فتغدو المرأة طبيعة ، والطبيعة تعبير عن جمال الله .

والفرد هو من اكتشف هذه المصادر للجمال :

يـا ابنـةَ الـنّورِ ، إنّنـى أنا وحـدى   مـن رأى فـيـكِ رَوْعَةَ المـعـبـودِ

لأن أبناء المجتمع الذين يعبرون عن قيم المجتمع ، يعجزون عن رؤية جمال الله في جمال مخلوقاته . أما الشاعر - وهو الذى تخلص من قيود المجتمع - فيرى جمال الكون فى جماله وجلاله ؛ لأن الحرية هى أساس الجمال عند الشاعر الرومانسى ، إنها الحرية الفردية ، أن أكون متخلصًا من أسر العلاقات الاجتماعية من أجل أن أحقق قيمى بمعزل عن الآخرين .

القضية السادسة :

العولمة والهوية الثقافية العربية : تصادم أم تفاعل *

• ألقى هذا البحث فى ندوة « العولمة والخصوصية الثقافية » بجامعة السلطان قابوس فى مسقط ، فى الفترة من ٩ - ١١ أكتوبر ١٩٩٩ م .

مدخل

من الملاحظ الاهتمام بظاهرة « العولمة » (Globalization) فى الوطن العربى ودراسة تحدياتها السياسية الاقتصادية والثقافية ، والتخطيط لمواجهتها ، وذلك له ما يبرره ، فإن الموقع الاستراتيجى للعالم العربى مجاوراً لأوروبا ، وفى منتصف الطريق إلى آسيا والشرق الأقصى ، مكوناً كياناً ثقافياً عربياً واحداً ووحدة حضارية إسلامية، كل ذلك جعله هدفاً مباشراً لسياسات العولمة.

فالعالم المعاصر يتقاسم نزعات مختلفة تهدف إلى تحديد العلاقة بين الحضارات الإنسانية القائمة ، فهناك نزعة الإلغاء ، والقول بهيمنة النموذج الغربى وذلك بانتهاء الحرب الباردة الذى آذن بنهاية التاريخ ، وفى مقدمة هذا التيار « فوكوياما » فى كتابه « نهاية التاريخ » . بينما أقر « هانتينتون » فى كتابه الأخير « صراع الحضارات » بوجود حضارات قائمة تحكمها معادلة التدافع والصراع ، وأن المرحلة القادمة هى مرحلة الصراع الدموى بين الحضارتين الغربية والإسلامية . فى حين يلتقى الكثير من مفكرى الحضارات المختلفة وعلمائها على ضرورة الحوار الحضارى من أجل مستقبل إنسانى تشيع فيه القيم الإنسانية والأخلاق المشتركة .

إن أهمية هذه الندوة (العولمة والخصوصية الثقافية) تكمن فى الوضع العالمى سريع التغير والتأثير على الأنماط الحياتية ، والقيم الاجتماعية ، مما يتطلب العمل المشترك فى تسامح وحوار بناء على القيم الدينية والثقافية المشتركة ، وتجنب المادية المتطرفة والمتحكمة فى المجتمعات المعاصرة .

إن العولمة لم تعد ترابطاً وتشابكاً اقتصادياً بين الأمم والشعوب فحسب ، بل أضحت ترابطاً سياسياً وثقافياً . مما أسهم فى نشر الثقافات على المستوى العالمى ، وتطلب حواراً جاداً بينها .

ففى البداية لابد أن نفرق بين مفهوم الوحدة البشرية بين الأديان وبين العولمة التى تتمثل فى تكديس القوة والثروة فى يد جهة معينة تسعى لصيغ العالم بمذهبتها بينما مفهوم الوحدة البشرية فى الأديان نابع من وحدة الجنس البشرى ووحدة الإله الخالق . تعتبر العولمة تحدياً خطيراً يهدد الحضارة الإنسانية إذا لم تقحم المبادئ الأخلاقية والقيم الإنسانية فى الثقافات العربية ، ولابد من تقوية الشعور الأخلاقى للأفراد داخلياً ، ولابد من التحرر من النظرة الضيقة والإنكفاء على الذات . بل لابد من الانفتاح على الآخرين من أجل بناء مجتمع عالمى متعدد الثقافات ، ومرتبط بأواصر الإخوة الإنسانية .

إننا لا يمكن تجاهل الثمار الطيبة للعولمة والمتمثلة فى تحسين حياة الكثير من الناس فى شتى المجالات ، ولكن الصيغة النفعية للعولمة جعلت السوق إلهاً جديداً فأدى هذا إلى هيمنة النزعة الفردية وانهيار الأسرة والقيم الاجتماعية .

إن ثقافات المنطقة أمامها مهمة صعبة فى مواجهة نزعة عولمة الثقافة ، وعليها أن تكافح من أجل تعدد الثقافات فى العالم . والهدف ليس التقويض وإنما المحافظة على تنوع الثقافات والحضارات ، وتطوير قانون جديد للتعايش الإنسانى المدعوم بالحوار الحضارى القائم على الصدق والصداقة والتفاهم ، والذى تكون مبادئ العدالة والمساواة أسسه الموجهة .

العولمة هى الظاهرة التى استحوذت على اهتمام كثير من الباحثين فى شتى أنحاء العالم ، وفرضت نفسها على شتى أنواع الإعلام من صحافة وأدب وفكر بالإضافة إلى الباحثين فى المراكز الأكاديمية ومراكز صنع القرار سواء كان سياسياً أم اقتصادياً أم اجتماعياً أم ثقافياً .

والعولمة هى (عالم بلا حدود) لأنها تستهدف إزالة الحدود والحواجز الاقتصادية والعلمية والثقافية بين الدول والشعوب[1] . وبالتفصيل فهى تعنى

أن المتغيرات المحلية والإقليمية والدولية تتداخل فيما بينها حيث لا يصبح هناك حد فاصل بين ما هو محلى أو إقليمى أو عالمى ، بل تصبح التأثيرات العالمية أو الكونية فى كل المجالات شاملة لكافة الأقطار والشعوب ولا يمكن العزلة أو الأنفراد عن ذلك ، حيث ينشأ نوع جديد من الترابط والاعتماد المتبادل بين مختلف دول العالم[٢] . وإذا كانت العولمة لها تأثير على الأفراد والشعوب والحكومات فى مختلف نواحى حياتهم الثقافية والاقتصادية والسياسية فإننا لابد من دراسة هذه الظاهرة وتحليلها ومواجهتها والاستفادة منها ، وقد اخترت موضوع البحث الحالى عن الهوية الثقافية العربية الإسلامية والعولمة باعتبار أن هويتنا هى التى سوف تحدد موقفنا من كل المتغيرات وفى نفس الوقت تتفاعل مع هذه المتغيرات حتى لا نقف موقف المتفرج مما يحدث حولنا من تغيرات هائلة فى كل الأشياء والميادين . وإذا كان لا يمكن عزل ماهو ثقافى عما هو سياسى أو اقتصادى فإن البحث الحالى يستهدف دراسة ظاهرة العولمة من خلال :

١ - النشأة التاريخية للعولمة .

٢ - الجوانب المختلفة للعولمة .

٣ - العولمة والهوية الثقافية .

٤ - العولمة والهوية الثقافية العربية الإسلامية تصادم أم تفاعل .

٥ - المخاطر والتحديات التى تواجه الهوية الثقافية العربية الإسلامية فى ظل العولمة .

٦ - الموقف من العولمة (خاتمة) .

النشأة التاريخية للعولمة :

شاع استخدام لفظ العولمة (Globaization) فى السنوات العشر الأخيرة ، وبالذات بعد سقوط الاتحاد السوفيتى ، ومع ذلك فإن هذه الظاهرة ليست حديثة بالدرجة التى توحى بها حداثة هذا اللفظ فالعناصر الرئيسية فى فكرة العولمة وهى : إزدياد العلاقات المتبادلة بين الدول والأمم ، سواء المتمثلة فى تبادل السلع والخدمات ، أو فى انتقال رؤوس الأموال أو فى انتشار المعلومات والأفكار، أو فى تأثر أمة بقيم وعادات غيرها من الأمم كل هذه العناصر يعرفها العالم منذ عدة قرون ، وعلى الأخص منذ الكشوف الجغرافية فى أواخر القرن الخامس عشر الهجرى أى منذ خمسة قرون . ومنذ ذلك الحين والعلاقات الاقتصادية والثقافية بين الدول والأمم تزداد قوة ، فالظاهرة عمرها إذن خمسة قرون على الأقل وبدايتها ونموها مرتبطان ارتباطاً وثيقاً بتقدم تكنولوجيا الاتصال والتجارة منذ اختراع البوصلة وحتى الأقمار الصناعية[٣] وبشكل أكثر تحديداً يشير السيد يسين[٤] نقلاً عن روبرتسون إلى أن مفهوم العولمة مر بعدة مراحل هى :

المرحلة الأولى : المرحلة الجنينية :

وقد استمرت فى أوروبا منذ بواكير القرن الخامس عشر حتى منتصف القرن الثامن عشر ، وشهدت نمو المجتمعات القومية وإضعاف القيود التى كانت سائدة فى العصور الوسطى وتعمقت الأفكار الخاصة بالفرد والإنسانية .

المرحلة الثانية : مرحلة النشوء :

واستمرت فى أوروبا من منتصف القرن الثامن عشر حتى ١٨٧٠ ومابعده وبدأت تتبلور المفاهيم الخاصة بالعلاقات الدولية ، وبالمواطنين ونشأ مفهوم أكثر تحديداً للإنسانية كما زادت العلاقات الدولية .

المرحلة الثالثة : مرحلة الانطلاق :

واستمرت من ١٨٧٠ ومابعده حتى العشرينات من القرن العشرين وظهرت مفاهيم تتعلق بالهويات القومية والفردية ، وتم إدماج عدد من المجتمعات غير الأوروبية فى المجتمع الدولى ، وتمت المنافسات الدولية مثل الألعاب الأوليمبية وتم تطبيق فكرة الزمن العالمى ، ونشأت فى هذه المرحلة الحرب العالمية الأولى وعصبة الأمم .

المرحلة الرابعة : الصراع من أجل الهيمنة :

واستمرت هذه المرحلة من العشرينات وحتى منتصف الستينات وبدأت الخلافات والحروب الفكرية حول المصطلحات الناشئة الخاصة بعملية العولمة والتى بدأت فى الانطلاق ، وفى هذه المرحلة برز دور الأمم المتحدة .

المرحلة الخامسة : مرحلة عدم اليقين :

والتى بدأت منذ الستينات وأدت إلى اتجاهات وأزمات في التسعينات ، وقد تم إدماج العالم الثالث فى المجتمع العالمى وانتهت الحرب الباردة وزادت المؤسسات الكونية والحركات العالمية ، وزاد الاهتمام بالمجتمع المدنى العالمى وتم تدعيم نظام الإعلام الكونى وهذه المرحلة بالطبع قد إزدادت وضوحاً مع إنهيار الاتحاد السوفيتى[٤] ومما زاد من ظهور العولمة ما يلى :

١ - اكتسح تيار العولمة مناطق مهمة من العالم كانت معزولة قبل ذلك مثل أوروبا الشرقية والصين .

٢ - الزيادة الكبيرة فى تنوع السلع والخدمات التى يجرى تبادلها بين الأمم وكذلك مجالات الاستثمار التى تنتقل إليها رؤوس الأموال من بلد إلى بلد.

٣ - ثورة المعلومات والاتصالات والتى حولت العالم إلى قرية صغيرة يتم فيها تبادل الأفكار والمعلومات فى فترة زمنية قصيرة(٥) .

الجوانب المختلفة للعولمة :

سوف أتناول الجوانب المختلفة للعولمة وذلك لوجود ارتباط عميق بين الجوانب الاقتصادية والسياسية والإعلامية والثقافية فالتبعة الاقتصادية يتبعها تبعية سياسية بل وإعلامية وثقافية أيضاً وسوف أركز بطريقة عميقة على الجوانب الثقافية والعولمة متناولاً الهوية الثقافية والعولمة باعتبارها موضع البحث .

الجوانب الاقتصادية للعولمة :

تظهر الجوانب الاقتصادية للعولمة فى نمو وتعميق الاعتماد المتبادل بين الدول والاقتصاديات القومية ، وفى وحدة الأسواق المالية وفى تعميق المبادلات التجارية فى إطار نزعت عنه القواعد الحمائية التجارية بحكم ما نتج عن آخر دورة للجات ، وإنشاء منظمة التجارة العالمية ، وهذه التجليات الاقتصادية تبرز بوجه خاص من خلال عمل التكتلات الاقتصادية العالمية ، ونشاط شركات دولية النشاط والمؤسسات الدولية الاقتصادية كالبنك الدولى وغيرها(٤،٦) وفى إطار المنظور الاقتصادى للعولمة فقد تصاعدت قوة الموسسات الدولية حيث شهد عقد التسعينات من القرن العشرين الرضوخ والقبول غير المشروط من جانب الدول النامية لأطروحات وإملاءات صندوق النقد الدولى(٧) ، وقد استغلت الدول الاقتصادية الكبرى العولمة فى ايجاد أسواق لها فى الدول النامية ، بل وربطت الدول النامية بها من خلال القروض التى تمثل ضغطاً سياسياً واقتصادياً على الدول النامية وتجعلها فى تبعية مستمرة للدول الكبرى .

وفى هذا الصدد يشير إحسان على بو حليقة وهو اقتصادى سعودى إلى أن « أدبيات العولمة صريحة فى تبجيلها للقوة الاقتصادية ، والدول الاقتصادية الكبرى هى التى تتمكن من فرض مصالحها على العالم . . . وباختصار فالعولمة هى عربات تقطرها مصالح الدول الكبرى »[٨] .

الجوانب السياسية للعولمة :

الجوانب السياسية للعولمة تظهر فى سقوط الأنظمة الشمولية والسلطوية والنزوح إلى الديمقراطية والتعددية السياسية واحترام حقوق الإنسان ، وإذا كان هذا هو الوجه الظاهر للعولمة فإن الوجه الخفى يظهر فى جعل المؤسسات الدولية أداة فى يد بعض الدول ، كما أن هناك ازدواجية فى تطبيق قواعد حقوق الإنسان وإصدار قرارات باسم الشرعية الدولية لخدمة أغراض بعض الدول وتأديب دول أخرى ، كما أن الجوانب السياسية للعولمة ترتبط بالجوانب الاقتصادية حيث أن التكتلات السياسية فى العالم يحكمها الآن المصالح الاقتصادية والسياسية معاً[٥،٩] .

جوانب الإعلام والاتصال :

تظهر العولمة الاتصالية من خلال البث التلفزيونى عن طريق الأقمار الصناعية وبصورة أكثر عمقاً من خلال شبكة الإنترنت التى تربط البشر فى كل أنحاء الأرض ويرى كل من محمد شومان (١٩٩٩) وكذلك محمد إبراهيم مبروك (١٩٩٩) أنه رغم أهمية عولمة الإعلام الذى يتيح التدفق الحر للمعلومات وحق الاتصال والاختيار بين وسائل الإعلام إلى أنه أحياناً ما تستخدم التكتلات الرأسمالية (عابرة الجنسيات) وسائل الإعلام كحافز للاستهلاك على النطاق العالمى وكذلك إدخال قيم أجنبية تطمس أو تزيل الهويات القومية والوطنية ، وهذه الشركات لا يهمها سوى احتكار وسائل

الإعلام والإعـلان عن السـلع بهـدف الربح فـقط أو بـهدف تشـويه الهـويات القومية.

ويجب على الدول العربية أن تتعاون مع بعضها وتتجاوز حدودها السياسية من أجل إعلام يحقق الهـوية ويحترم التراث والأصالة ويتبنى أهداف مـستقبلية لخدمة الوطن العربى[١٠،١١،١٢] .

العولمة والهوية الثقافية :

إن كلة « هوية الفرد » تعنى أن الفـرد يعرف ذاته ماذا يكون ؟ وماذا يفعل الآن ؟ وماذا يمكن أن يصبح فى المستقبل ؟ وكذلك الأمة فإن هويتها تعنى ماذا تكون وماذا تفعل الآن وماذا يمكن أن تصبح فى المستقبل وهذا فى غير انفصال عن الماضى[١٣،١٤] . فهويـة الأمة معناها تـراثها وتاريخهـا وحاضرها وتوقعـاتها للمستقبل كما أن هوية الأمة تضطرب وذلك عندما تنفصل عن ماضيها وتاريخها أو عندما تـفقد القدرة على الـتوافق مع مقتضـيات الواقع أو عندما تـعجز عن وضع أهـداف مستـقبـلية تحـقق بهـا طمـوحاتهـا فى ظل المـتغـيرات الدولـية المختلفة[١٥] .

وقبل أن نـتعرض لعلاقة الـعولمة بالهويـة الثقافيـة فلابد من معرفـة ماهى الثقافـة ؟ إن الثقافة باخـتصار هى النسـق الرمزى لجماعة بـشرية يشمل الـلغة والعادات والـتقاليد والديـن والأعراف والتى تنتـقل من جيل إلى جـيل وتحدد علاقة الجماعة مع المحيط البشرى والبيئة الطبيعية .

وهناك من يضـيف لمفهوم الثقافة كـذلك مفهوم الثقافـة المادية أو الحضارة التى تخضع لشروط الجغرافيا والتاريخ كأدوات الانتاج والنظم المعارية ومنتجات الصناعة القابلـة للنقل والتداول[١٦] وتنتـقل الثقافـة داخل المجتمع الـواحد من

جيل إلى إلى جيل عن طريق عملية التنـشئة الاجتماعية وهى عملية تهدف إلى إكساب فرد معين فى مجتمع معين اللغة والدين والعادات والتقاليد المتعلقة بهذا المجتمع .

ويتعلم الفرد الثقافة بطريقة شعورية عن طريق الملاحظة والتعليم والمشاركة والتفـاعل مع الآخرين أو بطـريقة لا شعوريـة من خلال التوحد الـلاشعورى بالتـراث الثقافـى وأفراد المجتمـع بذلك فالثـقافة تشـكل بشكـل شعورى ولا شعورى جزءاً هاماً من هوية الفرد وهوية المجتمع والوطن(١٧) .

وإذا أردنا أن نتحدث عن الهوية الثقافية فإن الهوية الثقافية للمجتمع معناها تمسـك المجتمع بـلغته وديـنه وعاداته وتـقاليده وأعـرافه سواء فى الحـاضر أو المستقبل مع أخذه ما يتناسب مع هذه الهوية من ثقافة الآخر .

أما إذا نظرنا إلى تاريخ العولمة وعلاقتها بالـهوية الثقافية الإسلامية فإننا نجد أن العلاقـة بينهما قـديمة قدم الدولة الإسـلامية ذاتها ، فقـد كان - ومازال - الدين الإسلامى هو الديـن العالمى فقد امتدت الدولة الإسلامية حـاملة رسالتها الحضارية إلى أعماق آسيا وقلب أوروبا وأفريقيا ، وامتدت تأثيراتها الثقافية إلى أبعد مـن حدودها السـياسية أى أنـها كانت حـضارة عالميـة سائدة بقـدر ماهى الحضارة الغربية سائدة اليوم تماماً ، مع وجود فـارق كمى بالطبع يتعلق بالتطور التـكنولوجـى والاتصال الإعـلامى عمومـاً فالحضـارة لا تقاس بـقدرتها عـلى السيطرة والهيمنة ولكن تقاس بدرجة أولى بقدراتها على نقل نظام قيمها وأنماط حياتها وتقاليدها وثقافتهـا إلى أبعد من حدود تمركزها السياسى(١٨) . وإذ كانت الثقافـة هى أساس تحديد الهوية لـلشعوب فإننا لابـد من تحليل عناصر الـثقافة العربية الإسلامية وهى :

١ - الدين الإسلامى .

٢ - اللغة العربية .

٣ - العادات والتقاليد والأعراف السائدة .

١ - الدين الإسلامى :

يقوم على الكتاب والسنة وهو يخاطب كل البشر ﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ ﴾ [الحجرات الآية ١٣] وهو دين قائم على التسامح ﴿ لا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ ﴾ [البقرة الآية ٢٥٦] كما أنه قائم على العدل ﴿ إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَن تُؤَدُّوا الأَمَانَاتِ إِلَىٰ أَهْلِهَا وَإِذَا حَكَمْتُم بَيْنَ النَّاسِ أَن تَحْكُمُوا بِالْعَدْلِ ﴾ [النساء الآية ٥٨] كما أنه يسوى بين المسلمين وغير المسلمين فى الحقوق والاجبات (لهم ما لنا وعليهم ما علينا) وهو قائم على التكامل والتكافل الاجتماعى ﴿ إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ فَأَصْلِحُوا بَيْنَ أَخَوَيْكُمْ ﴾ [الحجرات الآية ١٠] .

ويشير جمال البنا (١٩٩٩) إلى أن عالمية الإسلام لا تقف أمامها حدود أو سدود وهى تظهر إلى الناس جميعاً دون تفرقة بين أبيض وأسود وقد ظهر هذا منذ ظهور الإسلام ، فمن الأيام الأولى للدعوة كان حول الرسول سلمان الفارسى وصهيب الرومى وبلال الحبشى وآخى الإسلام بينهم وصهرت روحه القوية فوارق الدم والجنس فيهم .

وعندما استقر الرسول فى المدينة آخى بين المهاجرين والأنصار ووقع صحيفة « الموادعة » التى جمعت الفئات اليهودية داخل إطار « أمة المدينة » ورتبت عليهم واجبات كما منحتهم حقوق مثل المسلمين وبذلك نجد أن الإسلام أيضاً يترفع فوق حدود الدين والجنس ويمنح الجميع حقوقاً وواجبات متساوية .

كما أن عالمية الإسلام تستند إلى حقيقة بيولوجية يقررها القرآن الكريم وهى أن كل الشعوب والقبائل ينتمون أب واحد حيث يقول سبحانه وتعالى : ﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالاً كَثِيراً وَنِسَاءً وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالأَرْحَامَ ﴾ [النساء، الآية ١] فالإسلام رسالة عالمية لكل البشر وفى كل زمان ومكان فيه عقائد وشرائع وقيم أخلاقية تنظم العلاقات بين البشر وتكفل لهم السعادة فى الدنيا والآخرة[١٩] .

٢ - *اللغة العربية* :

اللغة هى روح الشعب وهى أهم مقومات الهوية الثقافية ويتم من خلالها نقل التراث من جيل إلى جيل واللغة العربية هى لغة القرآن الكريم والسنة النبوية ، وإبان الحضارة العربية الإسلامية احتلت اللغة العربية مكانة الصدارة بين لغات العالم المتمدن ومن خلالها تمت الترجمة إلى معظم لغات العالم المتخلف وقتها وظلت اللغة العربية هى ركيزة الهوية الثقافية الإسلامية .

٣ - *العادات والتقاليد والأعراف* :

تقوم الثقافة الإسلامية كذلك على مجموعة من العادات والتقاليد الأعراف التى تختلف من بلد إلى بلد ولكنها تتشابه جميعاً فى أنها فى معظمها مستملة من التراث العربى والإسلامى[٢٠، ١٠، ١١] .

العولمة والهوية الثقافية العربية الإسلامية : تصادم أم تفاعل :

عند دراسة العلاقة بين العولمة والهوية الثقافية تنقسم الآراء إلى عدة أقسام فهناك من يرى أن هويتنا الثقافية العربية الإسلامية تتعارض مع القيم المادية

للعولمة ، وهناك من يرى أننا من الأفضل أن نكتفى على ثقافتنا وهويتنا لأن العولمة قد تمثل تهديداً لهذه الهوية بما تحمله من قيم غربية مادية .

وهناك من يرى أن الهوية الثقافية العربية الإسلامية تستطيع التفاعل مع العولمة وتستفيد منها وهذا الرأى هو الأقرب للواقع والتطبيق وذلك لأن الحضارة العربية الإسلامية لها من الأصول والقواعد ما يمكنها من الاستمرار والتواصل ، وأنها قادرة على التجديد والاستمرار وتستطيع أن تخطو نحو المستقبل خطوات واثقة تعيد إليها مكانتها الحضارية .

وإذا كانت العولمة هى عصر تحطم الحدود والحواجز والرقابات الفكرية والثقافية، وأصبح المرء يعيش الحدث حال وقوعه ويقرأ الجريدة قبل صدورها ، ويعرف موقع الكتاب فى كثير من مكتبات العالم وهو جالس فى بيته . . . ويتحادث مع من لا يراه ومن لا يعرفه فى قضايا مشتركة بينما تفصل بينهما آلاف الأميال والعادات والأديان والثقافات ، فى عصر مثل هذا يصبح القول بالأنكفاء والعزلة نوع من التخلف الاختيارى[٢،٢١] .

ويشير عبد السلام المسدى (١٩٩٩) فى كتابه « العولمة والعولمة المضادة » إلى أن الثقافة العربية الإسلامية بحكم تاريخها الطويل وأطولها الثابتة وبحكم موقعها الجغرافى كانت منطقة لقاء الثقافات وامتزاجها كما أن الثقافة . أى ثقافة. تنمو وتزدهر وتزداد إشعاعا وقيمة بحكم تفاعلها مع الثقافات الأخرى .

وإذا كانت الثقافة العالمية المسيطرة هى ثقافة الغرب ، وكانت تسلطية نتيجة شعورها بالقوة ، ونتيجة استغلالها السياسى ، وتوافر وسائل الهيمنة لديها ، فإن من مصلحة الثقافة العربية توجيه حوارها وتعاونها الدوليين فى الثقافة على نحو يهدف إلى تغيير النظام الاقتصادى والثقافى والإعلامى القائم حاليا ، وإنشاء نظام عالمى جديد يمكن شعوب العالم النامى من التخلص من كل أثر

للسيطرة والاحتكار ،وتقام العلاقات الثقافية الدولية على قاعدة متينة من المساواة والندية وذلك كله بالتعاون الحوار والتفاهم مع ثقافات العالم الأخرى[٢٢] .

كما يشير السيد يسين(١٩٩٤) إلى أن العولمة قد تكون نصيرا للتنوع الثقافى كما أن الوطن العربى لا يستطيع أن يعزل نفسه عما يحدث فى العالم ، والمجتمعات العربية أكثر حاجة من غيرها للتدفق الحر للمعلومات ، والتكنولوجيا ، وتوسيع آفاق حرية التعبير ، وإيجاد ضمانات دولية لتطبيق حقوق الإنسان[٦] . ويذهب الدكتور محمد عابد الجابرى إلى أن العولمة لا تمثل خطراً لمستقبل الثقافة الإسلامية ، وذلك لأن الثقافة فى كل بلد مرتبطة بما يفعل أهلها ، والثقافة لا تصنع مصيرها بنفسها بل بأهلها ، وأهلها هم الذين يصنعون هذا المصير وهم الذين ينشرونها ويعمقونها ويعممونها ، فالأمر متوقف على المسلمين وعلى العرب دولاً وأفراداً مثقفين ، وبالتالى فإننا نرحب بالتعامل مع العولمة انطلاقاً من ثقتنا بأن هويتنا الحضارية راسخة خصوصاً أن الهوية دائمًا جماع ثلاثة عناصر هى العقيدة التى توفر رؤية كونية ، واللسان الذى يجرى التعبير به ، والتراث الثقافى الطويل المدى[٢٣] .

من هنا فإذا كانت العولمة تعنى زوال الحدود والقيود بين الدول فإن نظرتنا للثقافة العالمية تنبع من وجهة نظر ابن رشد الذى يشير إلى أننا نأخذ من أى ثقافة ما يتناسب مع ظروفنا وهويتنا وثقافتنا لأننا لا نستطيع أن ننعزل عما يحدث فى العالم ، وهكذا نستطيع أن نتعلم باللغات الأخرى ما نحن متأخرين فيه ونستطيع أن ننتج أفلاماً تعلى من شأن القيم الإنسانية الإسلامية ولا نأخذ ما يطرحه الغرب على أنه مسلمات ، كما نستطيع أن نتعلم من الغرب ونتفوق عليهم ولذلك لابد من توحيد الجهود العربية الإسلامية لعمل منظومة ثقافية مرنة تجمع بين التراث العربى الإسلامى وبين معطيات العصر الحديث الذى

يتناسب مع هذا التراث. ويبدأ الأهتمام بالهوية الثقافية منذ الصغر من خلال عملية التنشئة الاجتماعية التى نكسب أطفالنا من خلالها قيمنا الدينية الإسلامية القائمة على حب العمل والتسامح والمودة وطلب العلم ، ولا مانع من إستغلال التقنيات الحديثة فى إنتاج أفلام ومواد ثقافية وأفلام كرتونية تصور الأبطال المسلمين والقيم الاسلامية الانسانية السامية ، كما يجب أن يكون هناك حوار ثقافى مع الشباب من خلال علماء الدين والمثقفين لتوجيههم إلى كنوز الثقافة الإسلامية وتحفيزهم على طلب العلم وإتقان التكنولوجيا فى جميع المجالات وذلك على أرضية من الاحترام للشباب وإشعارهم بقيمتهم وأهمية دورهم المستقبلى وذلك حتى لا يقدسوا كل ما هو غربى ويهملوا كل ما هو عربى ، وهنا يبرز دور الإعلام الذى يسهم فى تشكيل وجدان وتفكير الشعوب، ولذلك يجب الاهتمام بالمواد التى تظهر فى وسائل الاعلام سواء الصحف أم الإذاعة أم التلفزيون والإهتمام بالبرامج الثقافية والدينية . كما يمكن لنا من خلال وسائل الإعلام العربية والغربية أن ننشر الثقافة الإسلامية والدين الإسلامى ، ونظهر مدى تسامحه وعمقه وملائمته لكل زمان ومكان ، كما نستطيع أن نغير من بعض وجهات النظر التى تشوه الإسلام وتعتبره تهديداً لها ، وذلك فى إطار سعينا للتكامل الثقافى وحوار الحضارات .

المخاطر والتحديات التى تواجه الهوية الثقافية الإسلامية فى ظل العولمة :

تواجه الهوية الثقافية العربية والإسلامية عدة مخاطر أهمها :

(١) الأمية :

لا يمكن أن نواجه العولمة أو أن نؤكد هويتنا الثقافية فى ظل انتشار الأمية، وللأمية مظاهر كثيرة فى واقع العالم العربى ، فهناك الأمية الهجائية ، والأمية الثقافية ، والأمية التكنولوجية ، أما نسبة الأمية الهجائية وهى عدم القدرة على

القراءة والكتابة فهى حوالى ٥٠ ٪ ، وترتفع هذه النسبة إلى ٦٥ ٪ لدى الإناث فيما عدا لبنان والأردن فلسطين وبعض دول الخليج التى استطاعت أن تهبط بالنسبة إلى أقل من ذلك .

أما الأمية الثقافية والحضارية فهى غياب التصور الشامل للكون وللإنسان والحياة وغياب المعرفة العامة بأحوال المجتمع وتاريخه ومشكلاته ، وغياب القدرة على حل المشكلات المتجددة بطرق علمية سليمة ، وهذا النوع من الأمية يتسم به نسبة غير قليلة من غير الأميين أمية هجائية .

وأما الأمية التكنولوجية فهى غياب القدرة على مواجهة المشكلات وحلها بطريقة علمية صحيحة وغياب المعرفة والمهارات الأساسية للتعامل مع الآلات والأجهزة والمخترعات الحديثة وفى مقدمتها الحاسوب . والأمية بأنواعها الثلاثة هى تكريس للتخلف والتبعية وإذا استمرت من السهل اختراق العقول والتأثير فيها(٢٤) .

(٢) *التخلف العلمى والتكنولوجى* :

إن من أخطر ما يواجه الهوية الثقافية فى ظل العولمة تخلف الأمة العربية والإسلامية من مسايرة التطور العلمى والتكنولوجى مما أدى إلى ازدياد الفجوة بين الحضارة الإسلامية والحضارة الغربية فالشعوب الإسلامية لم تشارك فى عصر الصناعة ، كما لم تسهم فى عصر التكنولوجيا الذى نعيشه الآن واقتصر دورنا على الاعتماد على ما تقدمه الحضارة الغربية من صناعات ومخترعات ، وإذا أردنا أن نلحق بركب التكنولوجيا الذى لا ينفصل عن الثقافة فلابد من تهيئة المناخ الاقتصادى والسياسى والعلمى والعودة مرة ثانية إلى ريادة العالم أو على الأقل اللحاق بركب الحضارة ، وديننا الحنيف يدعونا إلى طلب العلم من المهد إلى اللحد(٢٤) .

(٣) الاختراق الثقافى :

ويرتبط الاختراق الثقافى بارتفاع مستوى الأمية والقابلية للإيحاء وعدم وجود هوية محددة ، ويعنى الاختراق الثقافى إجبار البشر على تبنى نموذج ثقافى بعينه وذلك عن طريق تعظيم القيم الثقافية الغربية ومحاولة تهميش الثقافات الأخرى ، وكذلك تهميش القيم الإنسانية وذلك عن طريق المؤتمرات الدولية ، أو وسائل الإعلام المختلفة التى تقدم نماذج زائفة للغرب المتحضر . وفى نفس الوقت تقلل من قيمة وحضارة وثقافة الشعوب الأخرى وتظهرها على أنها متخلفة وأن المستقبل دائماً للقيم والتكنولوجيا الغربية(٢٥) .

(٤) مزاحمة اللغات الأوروبية للغة العربية :

تعتبر اللغة من أهم مقومات الهوية الثقافية للأمم والشعوب فهى بمثابة الروح والقلب فى حياة الأمم ومن خلالها يتم التواصل بين الأفراد والأجيال ومن خلالها يتم الحفاظ على التراث الثقافى للجماعة واللغة العربية هى لغة القرآن والسنة ومن خلالها يؤدى المسلم الشعائر الدينية وفى أيام الحضارة الإسلامية كانت تتم ترجمة الكتب من العربية إلى اللغات الأخرى للاستفادة منها ، إلا أنه مع النهضة الأوروبية الحديثة بدأت اللغات الأخرى كالإنجليزية والفرنسية تزاحم اللغة العربية ، ورغم هذه المزاحمة فقد ظلت اللغة العربية لغة قومية للثقافة الإسلامية والأمة العربية لأنها لغة القرآن الكريم .

(٥) استعمال اللغات الأجنبية فى بعض فروع العلوم :

نتج عن التخلف الحضارى للأمة الإسلامية منذ القرن الرابع عشر الميلادى أن انتقل مشعل الحضارة إلى أوروبا وأمريكا خاصة مع الثورة الصناعية وثورة المعلومات والاتصالات فى السنوات الأخرى وهذه الثورة حملت إلى العالم منجزات ومخترعات فى شتى فروع العلم والمعرفة وظهرت معان جديدة

ومصطلحات باللغات الأوروبية ، وأصبحت لغة التدريس في البلاد العربية سواء في بعض المدارس أو الجامعات باللغة الإنجليزية أو الفرنسية ، وارتبطت الجامعات الإسلامية بعجلة الثقافة الأجنبية في التدريس والتأليف ، ونحن لا ننادى بعدم التعامل مع اللغات الأجنبية ولكن تدريسها كلغات فقط وليس تدريس المقررات العلمية بها مثل اليابان التي ترجمت ونقلت عن الحضارة الغربية ثم تجاوزتها في الإبداع والابتكار في العلوم الحديثة .

(٦) العلمانية :

تقوم الحضارة الغربية على الفصل بين الدين والدولة ، وهو ما يعرف بالعلمانية ، ففي هذه الحضارة لا تتدخل الدولة في الأمور الدينية ، وتنظر للدين وما يقوم عليه من قيم أخلاقية وروحية واجتماعية على أنها علاقة بين الفرد وربه ، كما أن الدولة لا تلتزم في تصرفاتها لما يأمر به الدين .

وقد أفادت الحضارة الغربية من التقدم العلمي والتكنولوجي في نشر ثقافتها المادية التي لا تعير الدين اهتماماً ، وكذلك في الحط من قدر الثقافة الإسلامية وتشويه صورتها في نظر الناس في الغرب وإظهارها في صورة الحضارة المتخلفة المتعصبة القائمة على الإرهاب ، والاعتقاد بأن أساس الإصلاح هو فقط الأخذ بأسباب الحضارة الغربية المادية[٢٦،١١،١٠] .

(٧) تهميش دور الثقافة العربية :

دأبت وسائل الإعلام الغربية على إظهار الثقافة العربية على أنها تتسم بالتقليدية ولا تفي بالتطور التاريخي لدخول عصر العولمة ، وأن الثقافة الغربية فقط هي التي تعلي من قيم العقل والحق واحترام حقوق الإنسان والديمقراطية والعقلانية ، وهم في هذا يهدفون إلى ضرب الهوية الثقافية العربية والتسليم بتأخرها وتخلفها في تصوراتها عن الإنسان والعالم والكون والقيم[٢] .

الموقف من العولمة (خاتمة) :

إن العولمة ظاهرة لها فوائدها ولها مضارها ، وكذلك ثقافة الآخر ليس كلها شر وليست كلها خير ، فعلينا أن نأخذ من هذه الثقافات الأجنبية ما يفيدنا ولا يتعارض مع هويتنا الثقافية ، وننبذ ما يضرنا أو يتعارض مع هويتنا الثقافية وكما يقول «ابن رشد» يجب علينا أن نستعين على ما نحن بسببه بما قاله من تقدمنا فى ذلك ، سواء كان ذلك الغير مشارك لنا أو غير مشارك فى الملة ، فينبغى أن نضرب بأيدينا إلى كتبهم فننظر فيما قالوه من ذلك ، فإن كان كله صواب قبلناه منهم ، وإن كان فيه ما ليس بصواب نبهنا عليه ، فما كان منها موافقاً للحق قبلناه منهم وسررنا به وشكرناهم عليه ، وما كان غير موافق للحق نبهنا عليه وحذرنا منه عذرناهم[٢١،٢] .

وفى ظل العولمة يجب أن ندرك أننا نعيش فى زمان تهدمت فيه الحدود القومية الثقافية ، وأن الموازين دائماً تميل لصالح القوة ذات المنظومات الثقافية التى نجحت فى أن تستثمر تكنولجيا الإعلام والمعلومات والاتصال ، وفى هذا لابد أن تكون لنا استراتيجية ثقافية فعالة وعالمية بما حبانا الله من رسالة الإسلام العالمية وليست العولمية لتحمل مشعل الحضارة الحق والفضيلة حيث يقول الله تعالى : ﴿ وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلاَّ رَحْمَةً لِّلْعَالَمِين ﴾ [الأنبياء الآية ١٠٧] ، وكذلك ﴿ تَبَارَكَ الَّذِي نَزَّلَ الْفُرْقَانَ عَلَىٰ عَبْدِهِ لِيَكُونَ لِلْعَالَمِينَ نَذِيرًا ﴾ [الفرقان الآية ١] ، وعلى هذا الأساس يمكن أن نحدد بعض النقاط التى تساعدنا على مواجهة تحديات العولمة :

١ - التمسك بالدين العالمى لنا وهو الإسلام الذى يمثل ديناً إنسانياً عالمياً متجدداً وهو يخاطب البشر جميعاً دون تفرقة ويسوى بينهم بغض النظر عن اللون أو اللغة أو الجنس مصداقاً لقول الله تعالى : ﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ

اللّه أَتْقَاكُمْ ﴾ [الحجرات الآية ١٣] ، وكذلك ﴿ وما أرسلناك إلا كافة للناس بشيراً ونذيرا ﴾ [التكوير الآية ٢٧] ، وبذلك فالإسلام وثورة المعلومات يتوافقات لأنهما يتجاوزان الحدود الوطنية والسدود السياسية ولا يعترفان بها، من ثم فإن التكنولوجيا الحديثة ستوفر للإسلام فرصة العولمة[١٩] .

٢ - ترسيخ التصور الإيمانى للكون والإنسان والحياة :

إن الثورة التكنولوجية وثورة الاتصال والمعلومات لا يمكن إدانتها فى حد ذاتها ، وإنما يمكن الحكم عليها فى ضوء الهدف الذى استخدمت من أجله، فهى من الممكن أن توظف فيما هو خير أو فيما هو شر ، فيمكن أن تستخدم بطريقة تحافظ على شخصية الفرد ، ويمكن أن تساهم فى مسخ هوية الشخص وهدم هوية الأمة ، وبالتالى لابد من ترسيخ رؤية إيمانية شاملة للوجود تمثل حقيقة العمل والحياة والكون والموت ، حتى يحسن توظيف هذه الوسائل التكنولوجية بشكل سليم .

٣ - الحرص الشديد على اللغة العربية لغة الثقافة العربية والإسلامية ، وذلك بإعادة النظر فيها وجعلها مواكبة لإيقاع العصر السريع وحمايتها من التشوه وجعل اللغة العربية هى اللغة الرسمية فى الجامعات والمدارس وتشجيع التلاميذ على الحديث بها وكذلك الاهتمام ببرامج اللغة العربية فى وسائل الإعلام[٢٤] .

٤ - التنسيق بين الدول الإسلامية فى الجوانب الاقتصادية والسياسية حتى تصبح الدول الإسلامية قوة اقتصادية سياسية موثرة حيث أن العصر الحالى هو عصر التكتلات والمصالح الاقتصادية التى تؤثر بدورها على السياسة العالمية وعلى وسائل الإعلام، ولن تؤثر الدول الإسلامية فى العالم إلا بتوحدها.

٥ - الاهتمام بإنشاء قنوات فضائية عربية بلغات أجنبية تظهر الجوانب الإيجابية

للإسلام ولـلعرب وتظهـر أن الإسلام هو الدين الـعالمى وهو صالـح لكل زمان ومكان وانتقاء من يقومون على أمر هذه القنوات بحيث يكونوا نماذج مشرفة[١٢،٢٧] .

٦ - التـواجد على الإنـترنت وإظهـار الثقافـة الإسلاميـة وعمقهـا وتسامحـها وملائمتـها لكل زمان ومكان وكذلـك التواجد فى وسائل الإعلام الـغربية ومخاطبتهم بلغاتهم وبطريقة عقلانية فيها احترام لتفكيرهم .

٧ - زيادة الـساعات المخـصصة لـلثقافـة الإسلاميـة فى الإذاعة والـتلفـزيون والصحف[٢،١] .

٨ - الاهتمام بالطفل وتربيته التربية الصالحة الواعية التى سوف تكون حصناً له ضد التأثر بالتيارات الغربية المضللة .

٩ - ترجمة وتعريب المعرفة الضرورية والـهامة من الغرب والتى لا تتعارض مع قيمنا وثقافتنا الإسلامية[٢٠] .

١٠- إعلاء قيمة العمل: لاتقدم لأى أمة بدون إتقان العمل والإحساس بالمسئولية الاجتماعـية، فبالعمـل ترقى حياة الفـرد وحياة الأمة، وإتقان الـعمل هو أساس التـقدم الاقتصـادى والاجتماعى لأى مـجتمع وهـنا يشيـر الرسول ﷺ ﴿ إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه ﴾ رواه الستة .

١١- تشجيع حركة البحث العلمى إيجاد الحلول اللازمة لمستجدات العصر وفى دفع الثقافة العـربية للأمام وكذلك المحافظة على المواهب والـعقول العربية وتوفيـر الظروف الملائمـة للإبداع والابتكار بـدلاً من إحباط هذه الـعقول وهجرتها للخارج[٢٤،٢٧] .

١٢- العمل عـلى محو الأمية فى العـالم العربى لأن الأمية أصـبحت الآن فى اليابان هى أمية الحاسب الآلى فلا يوجد يابانى واحد يجهل القراءة والكتابة .

١٣- المتابعة الدقيقة للحوار الفكرى العميق الذى يدور فى مراكز التفكير العالمية وفي العواصم الثقافية الكبرى مما يجعلنا نستطيع فهم الآخرين ويسهل التعامل معهم وذلك فى إطار حوار الحضارات وليس صراع الحضارات .

١٤- ممارسة النقد الذاتى لبعض جوانب الثقافة العربية ويمكن تخليصها من الشوائب والقيم القديمة التى ترتكز على الخرافات فى حل المشكلات والتركيز على أعمال الفكر والعقل واستخدام التقنيات الحديثة فى حل المشكلات فى ضوء ما يتفق مع الكتاب والسنة بدن تعصب مذهبى أو طائفى(٦،٤) .

خلاصة القول من البحث السابق أن العولمة بمعنى وجود أرضية مشتركة بين شعوب الأرض تسمح بقيام علاقات بينها ، وتسمح بوجود قوانين كوكبية تنظمها لخير الجميع تعتبر نظرية مقبولة من وجهة النظر الإسلامية ، أما « العولمة » التى تعنى فرض الفلسفة البراجماتية ، النفعية ، المادية ، العلمانية وما يتصل بها من قيم وقوانين ومبادئ على سكان الأرض فهى نظرية مرفوضة من الإسلام ولذلك فقد أوضحنا بها من قيم وقوانين ومبادئ على سكان الأرض فهى نظرية مرفوضة من الإسلام ولذلك فقد أوضحنا تحديات الهوية الثقافية العربى الإسلامية فى ظل العولمة وكذلك ما يجب عمله تجاه العولمة ولا يفهم البعض أن الحفاظ على الهوية العربية الإسلامية تكون فقط بالمحافظة على تاريخنا وتراثنا ولكن الحفاظ على الهوية الثقافية لنا تكون من خلال رؤية الواقع واستيعاب مقتضياته والتوجه نحو المستقبل والتخطيط له .

كما أن الثقافة لا تنفصل عن الاقتصاد أو السياسة فالأمة الضعيفة اقتصادياً هى التى يسهل التأثير عليها واختراقها ثقافياً ، وبالتالى لابد من تكتل وتعاون الدول العربية الإسلامية اقتصادياً وسياسياً وثقافياً حتى تكون لنا مكانة تليق بنا فى هذا العالم .

حواشى البحث

١ - صوفى أبو طالب : أثر العـولمة على الهوية الثقافية فى العـالم الإسلامى ، سلسلة قضايا إسلامية ، وزارة الأوقاف المصرية - القاهرة ١٩٩٩ العدد ٥٠ ص٥٣-١٣٠ .

٢ - ناصر بن سعد الرشيد : الـثقافة العربية والمستقبل ، ندوة حمايـة الوطنية والشباب من التحديات الثقافية - الكويت : مكتـب التربية العربى لدول الخليج إدارة الثقافة والمعلومات ١٩٩٩ ، ص ١-١٠ .

٣ - جلال أمين : العولمة، مصر - دار المعارف ، سلسلة أقرأ - الطبعة الثانية ١٩٩٨ .

٤ - السيد يسين : العولمة والطريق الثـالث ، القاهرة - دار ميريت للنشر ١٩٩٩ ، ص ٢٣-٥٠ .

٥ - السيد يسين : العولمة بين التهويل والتهوين ، الأهرام المصرية ١٣ أغسطس ١٩٩٩ .

٦ - السيد يسين : حوار الحـضارات ، نحو خطة قومية للحوار مـع الثقافات الأخرى ، ندوة الثقافـة ووسائل نشرها فى الوطـن العربى ، المنظمة الـعربية للتربيـة والثقافة والعلوم ، تونس ١٩٩٤ ، ص ١٠١-٢٠٥ .

٧ - جيفرى ساكس : الاقتـصاد الدولى وحل الغاز العولمة ، ترجمـة دانيال عبد الله ، مجلة الثقافة العالمية عدد ٨٨ ، المجلس الـوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت مايو - يونيو ١٩٩٨ ، ص ٢٦-٣٠ .

٨ - إحسان علـى بو حليقة : التمـاسيح تستحوذ عـلى أسماك البحيرة : الـسعودية - وزارة المعارف ، مجلة المعرفة - عدد ٤٦ .

٩ - محمد محمود الإمام : الظاهرة الاستعمارية الجديدة ومغزاها بالنسبة للوطن العربى ندوة العولمة والـتحولات المجتمعية فى الـوطن العربى ، مركز البحـوث العربية ، الجمعية العربية لعلم الاجتماع ، القاهرة : مكتبة مدبولى ١٩٩٩ ص ٧٣-١٠٩ .

١٠- محمد إبـراهيم مبروك : تصـدير النموذج الأمريـكى ، مدخل العولـة فى الغرب والشرق : ندوة الإسلام والعولمة ، القاهرة : الدار القومية العربية ١٩٩٩ .

١١- محمد إبراهيم مبروك : الإسلام والعولمة - القاهرة : الدار القومية العربية ١٩٩٩ ، ص ١٠١-١١١ .

١٢- محمد شومان : عولمة الإعلام ، المفهوم والدلالات ، جريدة الأهرام ١٣ أغسطس ١٩٩٩ .

١٣- عبد الله بن عسكر : الصدام الأيديولوجي وهوية الذات - القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩٤ ، ص ٣٨-٤٠ .

١٤- Erikson. E: Identity Youth and Crisis, New York, W.W. Norton & Company. 1980 pp. 108-130.

١٥- Erikson. E: Identity and The Life Cycle, New York; W.W. Norton & Company. 1978 pp. 1-24.

١٦- أسامة خليل : ندوة صراع حضارات أم تعدد ثقافات ، لبنان - بيروت ، مجلة المستقبل العربى ١٩٩٨ ، العدد ٢٣٨ ، ص ٨٦-٨٧ ، راجع : د. يحيى الرخاوى : العولمة ونوعية الحياة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٩٩ م ، ص ٣٠ ومابعدها .

١٧- ممدوحة محمد سلامة : علم النفس الاجتماعى - أنت وأنا والآخرون - القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩٧ ، ص ١٧٩-١٩٩ ، انظر : زيغريد هونكه : شمس العرب تسطع على الغرب (مترجم) بيروت دار الآفاق ط. ثامنة ١٩٨٦ م (أبرزت فيه مساهمات العرب والمسلمين فى تطور الحضارة الإنسانية) .

١٨- قيس جواد العزاوى : ندوة صراع حضارات أم تعدد ثقافات - لبنان ، بيروت : مجلة المستقبل العربى العدد ٢٣٨ ، ص ٨٨-٩١ ، أنظر : رايموند وليامز : طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد (مترجم) الكويت ١٩٩٩م، ص ٢١١ ومابعدها.

١٩- جمال البنا : الإسلام دين العالمية لا العولمة - من ندوة الإسلام والعولمة ، القاهرة- الدار القومية العربية ، ١٩٩٩ ، ص ١٤١-١٤٦ ، راجع : عباس محمود العقاد : الإسلام دعوة عالمية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١٣٦ ومابعدها .

٢٠- أحمد عبد الرحمن : العولمة «وجهة نظر إسلامية» فى ندوة الإسلام والعولمة ، القاهرة - الدار القومية العربية ، ص ٩١-٩٥ .

٢١- سعيد عبد الله حارب المهيرى : بعض التحديات الثقافية والعلمية التى تواجه الشباب ، ندوة حماية الثقافة الوطنية والشباب من التحديات الثقافية الكويت : مكتب التربية العربى لدول الخليج ، إدارة الثقافة والمعلومات ١٩٩٩ ، ص ١-٣١.

٢٢- عبد السلام المسدى : العولمة والعولمة المضادة ، القاهرة ١٩٩٩ سلسلة كتاب سطور، ص ٧٦-٨٨ .

٢٣- محمد عابد الجابرى : العولمة - مجلة الكلمة العدد (١٨) ص ١٣٨ .

٢٤- على أحمد مدكور : العولمة والتحديات التربوية - القاهرة : مجلة العلوم التربوية ١٩٩٧ ، ص ١٣-٤٣ .

٢٥- عبد الإله بلقزيز : العولمة والهوية الثقافية ، مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت ١٩٩٨ ، ص ٣١٦-٣١٧ .

٢٦- نبيل على : العولمة واللغة العربية - القاهرة : مجلة سطور العدد (٣٣)، ص ٣-٩ .

٢٧- على إبراهيم : «العولمة بداية ونهاية» ، جريدة الأهرام ، سلسلة مقالات نحن وظاهرة العولمة ١٣ أغسطس ١٩٩٩ ، أنظر : د. عبد المجيد فراج : البعد الإيجابى للعولمة» ، دار الهلال (عدد ١٩٢) مايو ١٩٩٩م ، ص ٤٣ ومابعدها .

الفهرست

رقم الإيداع بدار الكتب

٢٠٠١/٣٨٦٠



للطباعة
يسرى حسن إسماعيل
شارع عبد العزيز - الهدارة ٢ عابدين
عابدين ت، ٢٩١٠٠٧٥ دار السلام ت، ٢٢٠٩١١٨